المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية التربية
قسم التربية الفنية

الأسس الجمالية لتوظيف الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث و المعاصر

إعداد الباحث
ماجد بن صلاح سلامة بلعلاء

إشراف الدكتور
محمد بن أحمد هلال
أستاذ مشارك بقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى بمكة المكرمة

متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية
الفصل الدراسي الثاني لعام ٢٧ –٢٨ ١٤هـ /٢٠٠٧م

ملخص الدراسة

الموضوع: الأسس الجمالية لتوظيف الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث المعاصر.

اسم الباحث: ماجد بن صلاح سلامه بلعلاء.

أهداف الدراسة وأداتها وعينتها: تحديد مفهوم الوسائط التشكيلية في ضوء الأسس الجمالية والتعرف على دورها في التصوير الحديث,والتعرف على الدلائل التاريخية والجمالية المرتبطة بالوسائط التشكيلة في التصوير الحديث, بالإضافة إمكانيات الوسائط التشكيلية في إطار استخدامها في العمل الفني وتحليل بعض الأعمال المختارة في التصوير الحديث, كما يكون للإطار النظري إثراء مرجعي للمفاهيم المرتبطة بالوسائط التشكيلية, وما يكون له من أثر فعلي لدارس الفن وإنتاج. ويطبق الباحث بعض الأعمال الفنية التي تعتمد على التجريب بالخامة لإنتاج أعمال فنية قائمة على مستخلص من التحليل كمخرجات جديدة يعتمد عليها في إنتاجه الفني. وتكون عينة الباحث بتحديد الاتجاهات الفنية التي سوف تتناولها الدراسة واختيار مجموعة مناسبة من الأعمال لكل حركة كعينه أوليه ثم اختيار عملين من الأعمال كعينة للدراسة ويكون الاختيار مقصود لهذه الأعمال .

أسئلة الدراسة :

- ما مفهوم الوسائط التشكيلية في مجال التصوير الحديث؟
٢- ما تأثير الوسيط على الجوانب التعبيرية والإبداعية في العمل التصويري؟
٣- ما الأسس التي تناولها الباحث في تحليله للأعمال الفنية القائمة على توظيف الوسائط التشكيلية على سطح الصورة ؟
٤- ما أهم المدارس الفنية التي أستخدم الوسائط التشكيلية ؟
٥- ما الأساليب التشكيلية لتوظيف الوسائط التشكيلية في كل حركة فنية ؟

أهم النتائج:

١- للوسائط الحديثة على سطح اللوحة تأثيراً و خاصةً في الجوانب التعبيرية و الإبداعية و الذي لمسناه في الجانب التحليلي لبعض الأعمال المنتجة في ذلك الجزء .
٢- لقد استخدمت المدارس الفنية و خاصة الحديثة منها الوسائط غير التقليدية على سطح العمل الفني و صهرها في عمل يحمل مقومات الحداثة على سطح الصورة .
٣- تنوعت الأساليب و الطرق المتبعة لتوظيف الوسائط و الخامات المتنوعة على سطح الصورة إلى المدرسة الأخرى و اتجاه إسلوبه الخاص في توظيفه لتلك الوسائط .

أهم التوصيات:

- زيادة الاهتمام من جانب طلاب البحث والدارسين ومعلمي التربية الفنية في التعليم العام نحو استخدام خامات بيئية ومحلية في التعبير الفني وبخاصة في مجال التصوير وذلك لما تحتوي عليه من إمكانات تشكيلية وخصائص فنية تربوية واقتصادية.
- يؤكد الباحث على ضرورة التجريب في الخامة الواحدة في مجال التعبير الفني, كي يتمكن من اكتشاف إمكانيا ـا التشكيلية والتعبيرية المتعددة وبخاصة في مجال التصوير.
- لابد وأن تتضمن المناهج الدراسية في كلية التربية الفنية تدريس الوسائط التشكيلي في الفن حيث إنه يعد مدخلاً يتيح للطلاب فرصة الإبداع الحر دون التقيد داخل إيطار الرؤية المرتبطة بالواقع البصري في الطبيعة والتي تعيق الطلاب الممارسين للتعبيري من خلال الخامة في الإنتاج الفني.
- إقامة ورش عمل لتوظيف الخامات على سطح اللوحة , في الكليات والمدارس ا هزة بقاعات عمل, بالإضافة إلى الجمعيات الثقافية .
- لابد من توعية المهتمين بالفن التشكيلي, بالأسس الجمالية التي تحققه الوسائط في العمل الفني وخاصة التصويري منه.

Abstract

Topic:The aesthetic grounds for substitute formations at modern photography.
Researcher Name:
Majed Salah Salama Balala.
The objectives and Samples of the search
Defining the concept of substitute formations in the light of the aesthetic foundation and the identification of the role in modern photography
And the identification of the historical evidence and aesthetic that linked with media arts in modern photography as it would be.
In addition, possibilities of media forms in the context of using it in the technical work and analysis of some of the selected works in modern photography
The theoretical framework will enrich the concepts that linked with media forms and its real impact on art and production Scholars
The researcher applies some of the technical work which depend on testing with raw material for the production of works of art based on material derived from analysis as new outputs relied upon in art production
The sample researcher which study will be by choosing a group of works for each movement as first sample then choosing two works as sample for this research.
Study Questions
١) What are the concept definition of substitute formations in modern photography ?
٢) What are the effect of substitute formations on the expression and creative side in the photography work?
٣) What is the institute which the research used in his analysis to substitute formations on the image's surface?
٤) What is the important school which used the substitute formations?
٥) What are the formation manners which used in the substitute formations in each art motion?
Important results.
١) To the modern substitute especial effect on painting's surface and especially in expression and creative side which was clear in analysis side to some works in this part .
٢) The art school and especially the modern one have used un traditional substitute on the surface of the art work , then melt it in a work carry modern substitute on surface image
٣)The styles and ways which followed in functional materials and substitutes have diversified into another school and different style which used on surface of the work.
Important recommendations
Increase the interest on the part of students, scholars and researchers and art teachers in public education about the use of raw environmental and local materials especially in the photography, because it contains a potential formation and art characteristics both educational and economical.
The art curriculum in the education college should including Substitute formation because that will give the student chance to free creative without chain inside visual border which links in the visual reality in nature which disloyal student whom work in the art production.
Establishing workshops for the recruitment of raw materials on the surface of the painting in the colleges, schools and the work of well-equipped rooms in additional to cultural associations
To have the media for those who are interested in using media and the full knowledge of raw material and content of the aesthetic and artistic, so this type of art will not change to random and non-recognition.

الإهــــــداء

إلى مَثَلِي وقدوتي في عطائه الذي

لاينضب وغمرني بحكمته وبسداد رأيه إلى

والدي العزيز حفظه الله

إلى من كانت ومازالت ببحر حبّها وعطائها أسخى من

السحاب أمي الحبيبة حفظها الله

إلى من بذروا في نفسي الطموح. . . . وانتظروا العطاء

إخواني

إلى من سهرت معي الليالي . . . وقدمت الغالي والنفيس

رفيقة دربي وأنيسة وحدتي

زوجتي الغالية

إليهم جميعاً أهدي ثمرة هذا الجهد العلمي المتواضع

شكر وتقدير

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ **النمل آية** (١٩)

الحمد الله رب العالمين, أحمده وأشكره على عظيم كرمه وامتنانه, الذي وفقني لإنجاز هذا البحث. وأصلي وأسلم على من لا نبي بعد سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه ومن اتبع أثرهم إلى يوم الدين ...... وبعد

يسعدني في هذا المقام أن أرفع أسمى آيات الشكر والعرفان لهذا الوطن الغالي, الذي بذل, ويبذل الغالي والنفيس للرقي بالعلم والمعرفة. والشكر موصول لجامعة أم القرى,و يمتد شكري وامتناني إلى أعضاء هيئة التدريس بقسم التربية الفنية ,كما أشكر لكل من مد لي يد العون ... أو طلب لي النجاح والتوفيق والمساندة والدعاء .... أو بذل جهد لتوجيهي .

وأخص بالشكر الجزيل سعادة المشرف الدكتور محمد أحمد هلال على سعة صدره, ودماثة أخلاقه, وتوجيهاته القيمة, وإرشاداته البناءة, ودعمه اللا محدود , وجهوده المخلصة التي كان لها الأثر الأكبر في خروج هذا البحث. كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى سعادة الدكتور/ حاتم خليل الأخ الأكبر والأستاذ الذي علمني كيف أرسم وأبدع, وتشرفت بتوجيهاته ونصائحه وإرشاداته, الأمر الذي كان له بالغ الأثر في مشواري العلمي.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى من علمني كيف أصيغ حروف التعبير الفني سعادة الدكتور/ حمزة باجوده, وأتوجه بخالص شكري إلى أستاذي الفاضل الدكتور/ أحمد عبد الرحمن الغامدي الذي كان له بالغ الأثر على إتمام بحثي. وأتقدم بالشكر والتقدير لكل من ساعدني ومد لي يد العون من معلمين وأصدقاء .

سائلاً المولى عز و جل أن ينفع بي وبما قدمت لرفعة الإسلام والمسلين

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وصلي اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول: خطة الدراسة	
مقـ ـ ـ ـدمة	١
خلفية الدراسة	٢
مشكلة الدراسة	٢
أهمية الدراسة	٣
أهداف الدراسة	٣
أسئلة الدراسة	٣
حدود الدراسة	٤
مصطلحات الدراسة	٤
الفصل الثاني أدبيات الدراسة:	
أولاً: الإطار النظري	٨
أولاً: المبحث الأول:الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث	١١
أولاً : مفهوم الوسائط التشكيلية	١١
مفهوم الجمال	١٢
الخامة جمالياً	١٤
الوسائط التشكيلية والتجميع	١٥
الفلسفة التي بني عليها التجميع	١٧
الأسطح والخامات المستعملة في الرسم	١٧
أسطح الاستقبال	١٨
ثانياً: الأصول التاريخية المرتبطة بالوسائط التشكيلية	٢٢
الفن البدائي القديم	٢٢
الفن المصري القديم	٢٧
الفن الإسلامي	٣٢
ثانياً: المبحث الثاني: الوسائط التشكيلية التقليدية وغير التقليدية	٤٤
أولا: عرض لبعض الخامات التقليدية: ألوان ذات وسيط مائي	٣٧
التصوير المائي	٣٧

التصوير بألوان الجواش	٣٩
التصوير بالكريليك	٤١
التصوير بالباستيل	٤١
التصوير بالألوان الخشبية	٤٢
التصوير بالزيت	٤٤
التصوير بألوان ذات وسيط مائي زيتي	٤٥
اللدائن	٤٧
اللدائن كوسيط تشكيلي في العمل الفني	٤٨
الفرتاج الحكاك	٥٢
الكولاج	٥٢
المبحث الثالث القيم الجمالية	٥٥
الإيقاع	٥٥
التكرار	٥٧
التدرج	٥٨
التنوع	٥٨
الاستمرارية	٥٨
الاتزان	٥٨
الوحدة	٦٠
التناسب والتناغم.	٦١
السيادة	٦٢
رابعاً: المبحث الرابع:البدايات الأولى للفن الحديث	٧٨
أولاً: المذاهب الفنية الحديثة	٦٣
التأثيرية	٦٤
التغير الحديث الذي طرأ على اللوحة الفنية:	٦٧
البدايات الأولى لوسائط التشكيلية من خلال عجائن اللون في التصوير	٦٨
دخول الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث	٦٩
فترة التغير الجذري للفن ما بين عام (١٩٠٠- ١٩١٠م)	٧٠
خامات متعددة	٧١
تقنيات التصوير المستحدثة	٧٣
ثانياً: البدايات الأكاديمية للوسائط التشكيلية في العصر الحديث	٧٩

أولاً: التكعيبية	٧٩
التكعيبية موادها ونوا ا	٧٩
أهداف المدرسة التكعيبية	٨٠
مسار التكعيبية الجديد	٨١
الألوان المستخدمة في التكعيبية	٨١
مراحل التكعيبية	٨٢
توظيف الوسائط المختلفة في العمل الفني عند التكعيبيين	٨٣
ثانياً: الدادائية	٨٧
الفكر البنائي والخامة السائدة في أعمال الدادائية	٨٨
مميزات الدادائية	٨٩
توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال الدادائية	٩٠
ثالثاً: السريالية	٩٥
نشأ ا وتسميتها	٩٥
توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال السرياليين	٩٧
رابعاً: البوب آرت	١٠١
نشأ ا وتسميتها	١٠١
توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال البوب آرت	١٠٣
ما بعد الحداثة	١٠٧
نقطة تغير الفن	١٠٩
آرت بوفيرا أو المفاهيمية	١٠٩
ثانياً: الدراسات السابقة	١١٤
الفصل الثالث **منهج وإجراءات الدراسة**	
منهج الدراسة	١٢٢
عينة الدراسة	١٢٢
إجراءات الدراسة	١٢٢
أدوات البحث	١٢٦
الفصل الرابع **تحليل مختارات من الأعمال**	
تحليل مختارات من أعمال الفنانين العرب والأجانب	١٢٨

بابلو بيكاسو	١٢٩
جاسبر جونز	١٣٥
روبرت روشنبرج	١٤٤
أحمد نوار	١٥٠
فرغلي عبدالحفيظ	١٥٥
فاروق وهبة الجبالي	١٦٠
محمد سيام	١٦٦
محمد عبدالله الغامدي	١٧١
فيصل السمرة	١٧٣
التجربة التطبيقية للباحث	١٧٦
الفصل الخامس **نتائج البحث والتوصيات**	
نتائج البحث	١٩٨
التوصيات	١٩٩
المصادر والمراجع	٢٠٠
مواقع الكترونية استعان ا الباحث في تجميع ببعض صور الأعمال الفنية لبحثه	٢٠٦

فهرس الصور و الأشكال

الشكل	اسم العمل	اسم الفنان	الخامة المستخدمة	رقم الصفحة
شكل (١)	رسم تخطيطي	بدون		٢٨
شكل (٢)	رسم بدائي	بدون	أكاسيد	٢٥
شكل (٣)	رسم بدائي	بدون	أكاسيد طبيعية	٢٥
شكل (٤)	قناع إفريقي	بدون	خشب- خرز	٢٦
شكل (٥)	قناع إفريقي	بدون	خشب- خيط - ليف	٢٦
شكل (٦)	رسم غائر فرعوني	فنان فرعوني	حفر على الحجر	٢٩
شكل (٧)	رسم بألوان التمبرا	بدون	ألوان التمبرا	٣٠
شكل (٨)	صندوق خشبي(تابوت)	بدون	ألوان مائية	٣٠
شكل (٩)	جدارية	بدون	طين – أحجار كريمة	٣١
شكل (١٠)	وجوه الفيوم	بدون	شمع	٣١
شكل (١١)	غزوة انتصار للمسلمين	بدون	ألوان مائية	٣٤
شكل (١٢)	قبة	فنان مسلم	خامات متنوعة	٣٥
شكل (١٣)	مصحف مزخرف	بدون	ألوان أحبار ورق ذهب	٣٥
شكل (١٤)	نافذه بالزجاج المعشق	بدون	زجاج و جص	٣٦
شكل (١٥)	فسيفساء	بدون	احجار	٣٦
شكل (١٦)	سوق شعبي	رسم فارسي	ألوان مائية	٣٨
شكل (١٧)	تجريد	كاند نسكي	ألوان اكريلك على كانفس	٤٠
شكل (١٨)	شعبيات	ماجد بلعلاء	باستيل زيتي	٤٣
شكل (١٩)	شعبيات	ماجد بلعلاء	باستيل جاف	٤٣
شكل (٢٠)	الموناليزا	يوناردو دافنشي	ألوان زيتية	٤٦
شكل (٢١)	وجوة	فاتح المدرس	ألوان اكريلك	٤٦
شكل (٢٢)	لوح من الدائن	بدون	بوليمار	٥٠
شكل (٢٣)	لوح الكتروني	بدون	بلاستيك و نحاس	٥٠
شكل (٢٤)	بدون	جاسبر جونز	اكريلك – بلاستيك - ورق	٥١
شكل (٢٥)	وجه و زهرة ألونس	رؤوف العطار	ألوان زيتية - بلاستيك	٥١
شكل (٢٦)	الفور تاج	ماكس ارنسة	طباعة	٥٤
شكل (٢٧)	تباع الشمس	فان خوخ	ألوان زيتية	٦٥
شكل (٢٨)	رافصات البالية	ديجا	ألوان باستيل	٦٥
شكل (٢٩)	قسم الإخوة هوراس	جاك لويس	ألوان زيتية	٦٦

شكل (٣٠)	الجزائر	يوجين ديلاكروا	ألوان زيتية	٦٦
شكل (٣١)	رافصة وفت الراحة	ديجا	ألوان باستيل	٧٢
شكل (٣٢)	بدون	روبرت روشنبرج	مواد مختلفة	٧٢
شكل (٣٣)	بدون	ميشل رايت	مواد مختلفة	٧٥
شكل (٣٤)	تباع الشمس	سيزر لايت	مواد مختلفة	٧٦
شكل (٣٥)	رأس العائلة	هنري مور	مواد مختلفة	٧٧
شكل (٣٦)	منظر طبيعي	كن درويز	مواد مختلفة	٧٨
شكل (٣٧)	باصرة النوادي	جورج براك	مواد مختلفة	٨٤
شكل (٣٨)	كولاج	بيكاسو	مواد مختلفة	٨٥
شكل (٣٩)	التشيلو	بيكاسو	مواد مختلفة	٨٦
شكل (٤٠)	كمان وقنينة	بيكاسو	مواد مختلفة	٨٦
شكل (٤١)	عجلة دراجة	مارسيل دوشامب	حديد و خشب	٩٢
شكل (٤٢)	بدون	سويترس	ألوان و قصاصات ورقية	٩٣
شكل (٤٣)	العروس	مارسيل دوشامب	لوحان زجاجيين و خامات	٩٤
شكل (٤٤)	قصائد نثر	دانيال سبوري	خامات مختلفة	٩٩
شكل(٤٥)	طير	ماكس ارنست	مواد مختلفة	١٠٠
شكل(٤٦)	بدون	روبرت روشنبرج	نحاس و طباعة	١٠٥
شكل(٤٧)	عيد ميلاد دانيل	روبرت روشنبرج	طباعة حجرية و ألوان	١٠٦
شكل(٤٨)	كرسي وثلاث كراسي	جوزيف كوزيث	خشب و ورق	١١١
شكل (٤٩)	ام مثل الجبل	كابور	جص و ألوان بودرة	١١٢
شكل (٥٠)	بدون	بيكاسو	ألوان زيتية	١٣٠
شكل (٥١)	طاولة و جريده	بيكاسو	ورق ملون- جرائد وأفلام تلوين	١٣٢
شكل (٥٢)	الصورة الساكنة	بيكاسو	خشب- كرتون ألوان زيتية	١٣٤
شكل (٥٣)	بدون	جاسبر جونز	طباعة جرافيكية- بلاستك	١٣٧
شكل (٥٤)	بيت الأحمق	جاسبر جونز	مواد جاهزة ،اكرليك	١٣٩
شكل (٥٥)	هدف بأربعة وجوه	جاسبر جونز	بولي استر, ألوان على توال	١٤١
شكل (٥٦)	بدون عنوان	جاسبر جونز	طباعة جرافيكية - بلاستك	١٤٣
شكل (٥٧)	تصوير مركب	روبرت روشنبرج	محنطات - خشب	١٤٦
شكل (٥٨)	عمل مركب ماعز محنط	روبرت روشنبرج	وسائط متعددة	١٤٧
شكل (٥٩)	تصوير مركب	روبرت روشنبرج	محنطات،خشب	١٤٩
شكل (٦٠)	وجوه الفيوم	أحمد نوار	اكرليك -صفائح الكترونية	١٥٢
شكل (٦١)	روح الحضارة	أحمد نوار	خشب صفائح الكترونية.	١٥٤
شكل (٦٢)	وجه مصر	فرغي عبد الحفيظ	طمي – فش – ألوان اكريليك	١٥٧
شكل (٦٣)	القاهرة	فرغي عبد الحفيظ	طمي –كانفش – ألوان زيتية.	١٥٩
شكل (٦٤)	حراس المعبد	فاروق الجبالي	قماش–معدن – شاشات تلفزيون	١٦٣

شكل (٦٥)	رحلة في مركب الشمس	فاروق الجبالي	قماش إسفنج – ألوان اكر يلك	١٦٥
شكل (٦٦)	تكوين حروفي	محمد سيام	خشب – غراء- ألوان زيتية	١٦٩
شكل (٦٧)	كوين	محمد الغامدي	خشب – حديد	١٧٢
شكل (٦٨)	مجموعة حنين	فيصل السمرة	خشب – غراء- ألوان زيتية	١٧٥
شكل (٦٩)	السقاء	ماجد بلعلاء	ورق جرائد - عجائن جاهزة	١٨٣
شكل (٧٠)	السلام	ماجد بلعلاء	ورق جرائد - عجائن جاهزة	١٨٦
شكل (٧١)	الفارس والحصان	ماجد بلعلاء	مواد مختلفة – فوم – خيش	١٨٨
شكل (٧٢)	قباب ونخيل	ماجد بلعلاء	عجائن (فونتو نايت) اكريلك	١٩٠
شكل(٧٣)	الفارس	ماجد بلعلاء	كولاج- ورق ملون نسيج	١٩٢
شكل(٧٤)	روحانيات	ماجد بلعلاء	ورق كرتون- باستيل -أحبار	١٩٤
شكل(٧٥)	المسجد	ماجد بلعلاء	ورق كرتون – احبار –باستيل	١٩٦

مقدمة :

كانت للاكتشافات العلمية التي حدثت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أثرها في تفسير كثير من المفاهيم الفكرة والعلمية والفنية في حركة الحضارة الإنسانية وقد تأثرت حركة الفن بهذه التغيرات وتكونت بذلك حركات واتجاهات فنية جديدة ترتبط في تطورها بحركة الفن الحديث.

وقد أثرت الاتجاهات الفنية الحديثة على التصوير الحديث والمعاصر, وتكونت مفاهيم جمالية جديدة نحو استخدام وسائط تشكيلية في إبداع أعمال حديثة تحمل سمات عصرها من حيث التطور والتقدم في المكتشفات العلمية, حيث لم يقتصر الفنانون على استخدام وسيط تقليدي بل لجأوا إلى توظيف خامة أو أكثر في العمل الواحد مع اختلاف تلك الوسائط المختلفة والمتنوعة وصهرها في عمل واحد يحمل أسس جمالية جديدة تتسم فيها اللوحة الحديثة بالتنوع و الإبداع.

تذكر أميرة حلمي (٢٠٠٢م) أنه من الصعب على الباحث في فلسفة الجمال في القرن العشرين أن يكتفي بمنظور واحد, ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة المستمدة من الإمكانيات الهائلة التي أصبحت، أما التعبير الفني, خاصة بعد أن تحققت الإنجازات العلمية والصناعية التي جاء بها غزو الفضاء, وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديمة, الأمر الذي ترتب عليه تحرير الفن من التراث الكلاسيكي اليوناني الروماني السائد في ذلك العصر, كما تغيرت الأفكار التي تدور في مخيلة الفنان والتي كانت الرؤية الغربية تسيطر عليه في رؤيته وعمله الفني, وتحرر من قيودها بعد أن ضل أسير تلك الأفكار والمعتقدات السائد في ذلك العصر.

مع التطور الذي يشهد هذا العصر زادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض بل يتسع لخبرة الحياة الاجتماعية والنفسية والتي تشمل التعبير الفني عن جوانب الإنسان اللاشعورية وقدرته في الإبداع والخيال.

استطاع العمل الفني الحديث أن يوظف أكثر من وسيط تشكلي جديد على سطح العمل مصحوب بخبرة فنية وتقنية عالية مع تنوع زوايا الرؤية.

لقد استطاعت اللوحة الحديثة أن تعبر عن تطور الأساليب والتغير الكبير في موقف الفنان تجاه المجتمع الذي يعيش فيه حيث أصبح أكثر التحاماً بأحداث الحياة الجارية المعبرة عن التقدم التكنولوجي والعلمي مما انعكس على إنتاجه الفني. ظهرت متغيرات في بداية الفن الحديث غير معهودة من قبل وهي مرتبطة بالأداء على سطح التصوير ويتمثل ذلك بإضافة أشياء حقيقية إلى سطح اللوحة مثل الأقمشة والحبال والأوراق وبعض الأشياء الجاهزة مثل السلع الاستهلاكية

والأدوات اليومية وأجزاء من الآلات وشرائح المعادن, وقد تكون هذه الأشياء كما هي أو مضافاً إليها بتصرف الفنان معالجات لونية وخطوط ملمسية ومن ثم فإن لوحة التصوير من حيث البناء جمعت بين خصائص وقيم نحتية وأخرى تصويرية مما أدى إلى ذوبان الفواصل بين تلك المواد والخامات بعدما تم المزج بين شكلي التعبير الفني.

خلفية البحث :

في النصف الثاني من القرن العشرين حدثت تغيرات فكرية وسياسية واجتماعية واقتصادية أثرت في تغيير كثير من المفاهيم الفكرية والفنية والعلمية في حركة الحضارة الإنسانية, وقد تأثرت حركة الفن بهذه التغيرات وتكونت حركات واتجاهات فنية ذات مفاهيم جمالية جديدة ترتبط في تطورها بحركة الفن الحديث في النصف الأول من هذا القرن.

ولقد كان للبيئة الفكرية لمجتمع ما بعد الحرب العالمية الثانية أثره على الفن التشكيلي حيث تم فيها تغير العديد من المفاهيم وانهيار كثير من القيم التي سادت مجتمع ما قبل الحربين العالميتين.

فلقد كان للفلسفة الوجودية الأثر في توجيه الفلسفة الجمالية في اتجاه معاصر مغاير لما كان في الماضي, كما كان لتعدد اتجاهات مدارس علم النفس كالمدرسة السلوكية والجشتالية... وغيرها أكبر الأثر على الفكر الفني من خلال انتقال مجال الخبرة الإنسانية من منطق الاعتماد على التجريب فقط إلى منطق التغير والخيال الناتج من اللا شعور كمنطلق ومنطق للأفكار.

و تعد القيم التشكيلية والتعبيرية مصدراً لأحكام القيمة في الأعمال الفنية حيث تمثل الخصائص التشكيلية ودلالتها التعبيرية والناتجة عن طبيعة التنظيم الجمالي الذي يقوم به الفنان من خلال استخدامه للوسائط التشكيلية بهدف التعبير عن قيماً جمالية وتعبيرية مختلفة.

ويهدف البحث الحالي إلى تحليل مختارات من الأعمال الفنية في التصوير الحديث بهدف التوصل للأسس التي قام عليها توظيف تلك الوسائط التشكيلية المختلفة في ضوء المفاهيم المرتبطة بتلك المدارس والتوجيهات الفنية ومن ثم إيجاد مداخل تجريبية قائمة على توظيف تلك الوسائط التشكيلية المختلفة واعتبار نتائج ذلك التحليل مدخلا من مداخل تدريب التعبير باللون .

مشكلة البحث :

إن الوسائط التشكيلية على سطح اللوحة تجمع بين أكثر من مجال فني أو أكثر من خبرة فنية أو تقنية. من هذا المنطلق فإن المتلقي للفن أي كان فانه يمر بخبرات في المجالات الفنية, فمن الممكن

إعداده إعداد يؤهل لإنتاج مثل هذه الأعمال وفق ضوابط وأسس مدروسـة. وعليـه تنحـصر المشكلة البحث في دراسة الوسائط التشكيلية وعلاقتها بالتجديد في مفهوم الفن المعاصر.

١- ما الأسس الجمالية للوسائط التشكيلية في التصوير الحديث؟

٢- ما أمكانية استخدام أعمال فنية باستخدام الوسائط التشكيلية ذات صبغة تجريبية ابتكاريه؟

٣- ما أمكانية الحث على إجراء تجارب أكاديمية في أقسام التربية الفنية لاستخدام وسائط جديـدة في فن التصوير المعاصر؟

أهمية الدراسة:

- أن ما طرأ على سطح اللوحة من مستحدثات ووسائط متعددة ومتنوعة والتي تتفق مع فلـسفة التصوير الحديث الذي كثرة فيه الممارسات والتقنيات وخرج عن إطار اللوحـة التـصويرية مـع اندماج مجالات مختلفة من الفنون التشكيلية من مجسمات وخامات جاهزة ومهملات بيئيـة علـى سطحها, أصبحت ظاهرة فينة على المستوى المحلي العلمي مما يجعل للبحث أهمية جديرة بالدراسة.

- بما أن الدارس للفن يمر بخبرات في جميع ا الات الفنية وهذه الأعمال تتميز عن غيرها في كو ـا تضم أكثر من مجال فني, فإنه من الممكن إفادة الدارس بإطار مرجعي في هذا ا ال يثـري إنتاجـه الفنية.

أهداف الدراسة :

١. تحديد مفهوم الوسائط التشكيلية في ضوء الأسس الجمالية والتعرف على دورها في التـصوير الحديث.
٢. التعرف على الدلائل التاريخية والجمالية المرتبطة بتوظيف واستخدام الوسـائط التـشكيلة في التصوير الحديث.
٣. التعرف على إمكانيات الوسائط التشكيلية في إطار استخدامها في العمل الفني وتحليـل بعـض الأعمال المختارة في التصوير الحديث.
٤. إثراء الإطار المرجعي بالمفاهيم المرتبطة بالوسائط التشكيلية, وما يكون له من أثر فعلي لـدارس الفن وإنتاجه.

أسئلة الدراسة :

يمكن تحديد الأسئلة على النحو التالي:

١- ما مفهوم الوسائط التشكيلية في مجال التصوير الحديث؟

٢- ما تأثير الوسيط على الجوانب التعبيرية والإبداعية في العمل التصويري؟

٣- ما الأسس التي تناولها الباحث في تحليله للأعمال الفنية القائمة على توظيف الوسائط التشكيلية على سطح الصورة ؟
٤- ما أهم المدارس الفنية التي أستخدم الوسائط التشكيلية ؟
٥- ما الأساليب التشكيلية لتوظيف الوسائط التشكيلية في كل حركة فنية ؟

حدود الدراسة :

- الحد الزماني: دراسة مختارات من الأعمال التصويرية (اللوحة المسطحة) المنجزة في بداية العصر الحديث منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى الوقت الحاضر, والتي تمثل الأعمال المستخدم فيها وسائط تشكيلية في التصوير الحديث.
- الحد المكاني:سوف يكون اختيار الأعمال لأهم الرواد في المدارس الفنية سواء أجانب أو عرباً .

مصطلحات الدراسة :

الأسس:

يعرفها حسين (٢٠٠٢م) " هي أصول وقوانين العلاقات الإنشائية في بناء العمل الفني, وخطة التنظيم التي تقرر الطريقة التي يجب جمع العناصر ا لإنتاج تأثير معين ".

الوسائط التشكيلية:

جاء في قاموس المحيط (بدون) الوسائط: جمع وسيط أي أوسطهم – الوسيط هو المتوسط بين المتخاصمين.
وتعرفها روز زكي (١٩٩٥م): على أ ا الخامات التي يستخدمها المصور ويراها المشاهد, أما بالنسبة للتصوير فهي الألوان والسطوح المطبق عليه, و لكلٍ منها خصائصه التي تميزه عن الآخر.
وتوظيف روز زكي (١٩٩٥م) على أ ا بعض الخامات والألوان والملامس على السطوح فكل جزئية من مواد الوسيط لا يمكن فصلها أو عزلها عن الأخرى فتخلق جو متكامل شامل عندما نظر إليه على التوال. ص٢٨٨
وتعرف عواطف عريف (٢٠٠٥م) بأنه مجموع الخامات التي يستخدمها الفنان في العمل الفني سواء كانت لدائن أو جرائد أو مجلات أو قطع أقمشة أو أسلاك أو قطع معدنية أو أي خامة جاهزة يستعين ا الفنان في إطار إبداعاته الفنية في عملة الفني ليخرج عملاً جديداً يتماشى مع روح العصر

ويعرفه الباحث الوسائط إجرائياً: بأنه كل ما يقع على اللوحة سواء أكان ألوانا أو قطعاً من القماش أو بقايا أخشاب ومعادن, أو مهملات بيئية أو أشياء جاهزة كالدائن أو العجائن الورقية, أو غير ذلك, للخروج بعمل يتماشى مع روح العصر الحديث.

التصوير الحديث:

يعرفه نظمي (١٩٨٤م) هو الثورة على التقاليد المتحجرة المتمثلة في الفن الأكاديمي وأصبح الفنان لا يبالي برضاء الجمهور أو بعدم رضاه بل أطلق الفنان لمخيلته المبدعة, متمسكاً بشخصيته وفروض رؤيته الخاصة والتعبيرية عن واقعه بأسلوبه الشخصي المبتكر.

الرسم:

يذكر المناصرة (٢٠٠٣ م) تعرف برنارد مايرز الرسم "بأنة عبارة عن عمل تخطيطي كروكي لشيء تمت رؤيته في لحظة معينة. أما النوع الثاني من الرسم فهو عبارة عن " عمل منته قائم بذاته، إنه صورة وليس مجرد رسم تخطيطي. أما النوع الثالث من الرسم فهو الذي تستخدم فيه الكروكيات كدراسات لبعض الموضوعات التي تتم في النهاية كعمل من أعمال التصوير أو النحت أو فن العمارة ص٩٩.

التصوير:

ويعرفه المناصرة (٢٠٠٣م) التصوير من ناحية الأداء بأنه " فن توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مستوٍ – قماش التصوير أو لوحة ذات إطار أو جدار أو ورق – من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس و الشكل أو تخيله, وكذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر " ص١٠٠

التقنية (Technique):

وتعرفه روز زكي (١٩٩٠ م) "هي قدرة المصور على تشغيل الوسيط بنحو ملائم للوصول إلى تأثير تعبيري . أي قدرة المصور على استخدام أدوات العمل و خاماته استخداماً يجعلها تحقق الغرض منها" . ص٢٣

ما بعد الحديثة (Post modernism):

وتعرفه روز زكي (١٩٩٠ م) مصطلح استخدم في البداية ليصف محاولة التطاول وعدم التقيد بالتقاليد القديمة في مجال العمارة وذلك عام ١٩٧٠م لتكسير النظام العالمي المتحد المتمثل في البارهاوس ومن جهة أخرى أطلق هذا المصطلح في أوائل الثمانينات على حركة تشكيلية في التصوير والنحت انتشرت في ايطاليا و انجلترا و ألمانيا و الولايات المتحدة أطلق عليها حركة الصورة الجديدة .(The New Image) ص٢٣

التجميع: Assemblage

يعرفه عثمان (١٩٩٦م)" هو أسلوب يعتمد على التجميع والتركيب وهو نوع من الأداء يتم إنتاجه عن طريق تجميع بعض القطع أو أجزاء وتراكبها مع بعضها البعض على سطح الصورة".
كما أنه يعرفه بقوله:" أن التجميع يعتمد على البناء ثلاثي الأبعاد والخامات جاهزة الصنع ويجمع بين مجالات الفن المختلفة مثل النحت والتصوير وغيرها ويستخدم بقايا البيئة ليعبر عن الصلة بين العمل الفني وقضايا المجتمع". ص٢٢

ويعرف العمل الفني التجميعي في قاموس الفنون الجميلة (١٩٨١م)" أنه تقنية بناء أعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام عدد من الأشياء المركبة, ويحدث ذلك في بعض الأحيان مع استخدام العناصر المدهونة أو المغطاة أو المشكلة بواسطة الفنان ". ص١٧

بقايا الخامات في العمل الفني التصويري:

يعرفه عبد الحفيظ (١٩٩٧م) :كل شي يمكن أن يتناوله الفنان ويشكل منه عملاً فنياً يتسم بالقيم الجمالية والتعبيرية سواء كان طبيعياً أو مصنعاً فهو يجمع بين الخامات المصنعة وغير المصنعة .ص٨٨

التوليف:

يشير معجم المورد إلى أن كلمة التوليف تعني الملصق, وأنها تعني الرسم التجريدي المؤلف من قصاصات الصحف والإعلانات وغيرها, ملتصقة على سطح الصورة, كما يشار إليه أيضاً باسم الفن التلصيقي أي الفن الذي صنع من مجموعة قطع مختلفة.

وتستخدم دائرة المعارف والفنون كلمة التوليف بشكل أكبر تعميماً على أساس أنها تعني استغلال خامات مختلفة من قصاصات ونفايات من وجهة نظر القيمة التشكيلية أو الملمسية أو قيمة الشكل وقد تستخدم خامات التوليف مبدئياً لقيامها التمثيل على اعتبارها أشكالاً تشير إلى معانٍ وتستدعي قيماً ترابطية.

وتعرف فاتن فضالي (١٩٩١م) "التوليف بأنه معايشة جديدة على سطح الصورة بين الألوان كخامة بمفهومها التقليدي وبين الخامات الأخرى الجاهزة والمضافة". ص٢٢

و يعرفها فخري (١٩٨٢م) " بأنه عملية ذهنية تعتمد على الفكر المنظم لاختبار تلك الخامات ومعايشتها في العمل الفني بالأساليب التي تتفق وصفاتها الجوهرية والأصلية لتعمل على تأكيد وتحقيق القيمة الفنية في العمل الفني". ص٨٩

اللصق (الكولاج): College

يعرفه عثمان (١٩٩٦م)"هو أسلوب لإخراج الصورة من خلال عملية اللصق وخاصة لصق الورق بأنواعه أو خامات طبيعية ومصنعة على سطح الصورة, وهو أسلوب قائم على بعض الخامات والأشياء على اللوحة مثل ورق الصحف والمجلات والأقمشة والغالب على هذا الأسلوب أن تكون هذه الخامات في شكل شرائح قليلة السمك".ص٦

<u>الفصل الثاني</u>

أولا: الإطار النظري

أولاً : المبحث الأول :الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث.

أولاً : مفهوم الوسائط التشكيلية

مفهوم الجمال

الخامة جمالياً

الوسائط التشكيلية والتجميع

الفلسفة التي بني عليه التجميع.

الأسطح المستعملة في الرسم

أسطح الاستقبال

ثانياً: الأصول التاريخية المرتبطة بالوسائط التشكيلية.

الفن البدائي والقديم.

الفن المصري القديم.

الفن الإسلامي

ثانياً: المبحث الثاني : الوسائط التشكيلية التقليدية وغير التقليدية.

أولا : عرض لبعض الخامات التقليدية

ذات الوسيط المائي

التصوير بالألوان المائية.

التصوير بألوان الجواش .

التصوير بألوان الاكريلك

التصوير بألوان الباستيل

التصوير بألا لوان الخشبية

التصوير بألا لوان الزيتية.

ثانياً: عرض لبعض الخامات غير التقليدية

اللدائن.

تعريف اللدائن

اللدائن كوسيط تشكيلي

الفرتاج الحكاكة

التصوير الحديث على سطح الصورة

البدايات الأولى للوسائط التشكيلية من

خلال عجائن اللون في التصوير

- دخول الوسائط التشكيلية غير اللونية على سطح الصورة.

فترة التغير الجذري للفن ما بين عام ١٩٠٠- ١٩١٠م

خامات متعددة

تقنيات التصوير المستخدمة

البدايات الاكادمية للوسائط التشكيلية

في العصر الحديث.

أولاً: التكعيبية

التكعيبية مولدها ونواتها.

أهداف المدرسة التكعيبية

مسار التكعيبية

الألوان المستخدمة في التكعيبية.

مراحل التكعيبية

توظيف الوسائط التشكيلية في العمل الفني عند التكعيبيين.

ثانياً: الدادائية

الفكر البنائي والخامة السائدة في أعمال الدادائية

مميزات الدادائية.

توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال الدادا

ثالثاً: السريالية

نشأتها وتسميتها

توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال السرياليين.

ربعاً: البوب آرت

نشأتها وتسميتها

توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال البوب آرت

مابعد الحداثة

المفاهمية

ثانيا الدراسات السابقة

الإطار النظري

الفصل الثاني

أولاً : الإطار النظري

المبحث الأول : الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث:

أولاً: مفهوم الوسائط التشكيلية :

جاء في (قاموس المحيط) الوسائط لغة: جمع وسيط أي أوسطهم – الوسيط هو المتوسط بين المتخاصمين.

تعرف روز زكي (١٩٩٥م) الوسيط: على أنها الخامات التي يستخدمها المصور ويراها المشاهد, أما بالنسبة للتصوير هي الألوان والسطوح المطبق عليه, و لكلٍ منها خصائصه التي تميزه عن الأخر.ص٢٨٨

وأما الوسائط التشكيلية هي الخامات المستخدمة في العمل الفني سواء كانت هذه الأعمال مسطحة أم مجسمة. أما الخامة في اللغة كما جاء في مصطلحات الفنون (١٩٨٠م) يعني المادة الأولية Rommaterial. أي الخامة التي لم يجر عليها عمليات التشكيل والتشغيل, بمعنى أنها المادة قبل أن تعالج. ص ٥٧

ويذكر ندا (١٩٧٧م) المقصود بالخامة هي كل ما يمكن أن يستخدم في تشكيل وصياغة العمل الفني , سواء أكان ألواناً, أم أحجاراً, أم طينات متنوعة, أم أخشاباً, أم بقايا معادن, أم مهملات أم أشياء جاهزة أو غير ذلك .

ويوضح كولنجوود Kolingwood (١٩٩٨م)" المقصود بالخامة من خلال تعريفه للمادة " هي ما يتماثل في كل من الخامة والشيء المنتج بعد انتهائه.. وإذا وصفت المادة الخام بأنها خامة, فإن هذا لا يتضمن أنها بلا شكل, أنما يعني أنها لم تشكل بعد في الصورة التي تحصل عليها بعد تحولها إلى شيء تم إنتاجه."ص٢٦

ويذكر حسين (١٩٩٤م) يصف جيروم ستولينيتز G. Stolinitz "أن المادة الخام لا تكتسب صيغة فنية فتصبح مادة استطيقية Aesthetics إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فأبدعت منها محسوساً جمالياً." ص ٢٥

كما أن هناك وسائط مختلفة تتمتع بخواص حسية تسهم في إنشاء وتأسيس العمل الفني وتعبر عن ما فيه. ويقول في ذلك جون ديوي G.demy (١٩٦٣م) " إن لكل فن واسطته وأدواته الخاصة وهذه الواسطة مجعولة لتلائم نوعاً من التواصل , والنقل وكل واسطة تنبئنا بشيء لا سبيل للإفصاح عنه بلسان آخر إفصاحاً جيداً مكتملاً " ص١٧٥

أما تعريف مطر (١٩٧٩م) " لكل عمل فني وجوداً فيزيائياً, أي أن الفنان يجسد عمله من مـادة معينة أو واسطة معينة, ينقل بها العمل الفني إلى الآخرين, وهي الواسطة المادية المتنوعة فهـي قـد تكون حجارة أو معدناً أو أخشاباً أو ألواناً وأصواتاً, أو الجسم الإنساني , و بهذا تتكون مفـردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره ". ص٣١

ومن هذه التعاريف السابقة يتبين لنا أن الوسائط التشكيلية هي مزيج من الخامات اجتمعـت مـع بعضها البعض و امتزجت واتحدت لتنتج لنا عملاً فنياً ذا طابع خاص يميزها عن غيرها من الإعمال الفنية الأخر.

وتستخدم كلمة توليف في الفنون الحديثة كما ذكر ها ثريا عبد الرسول (بدون) " تعني التوليف بين أكثر من خامة في العمل الفني الواحد, على أن تثري الخامات المجتمعة العمل الفني ذاته". ص ١٠١

أما في دائرة معارف الفنون يذكر الدمرداش (١٩٨٥م) "تستخدم كلمة توليـف بـشكل أكثـر تعميماً على أساس استغلال خامات مختلفة ونفايات من وجهة نظر القيمة التشكيلية, أو الملمس أو القيمة الفنية للشكل, بينما خامات التوليف تستخدم مبدئياً لقيمتها التمثيلية, أي على اعتبار أنهـا أشكال تشير إلى معانٍ, وتستدعي قيماً ترابطية تهدف في النهاية لثراء العمل الفني. ص ٤٢

وعليها يتضح لنا أن مفهوم الوسائط مفهوم شموليٌ لما يحمله هذه المصطلح في محتـواه مـن معـانٍ, متعددة تسفر عنها قيم حسية وجمالية فنية الهدف منها إثراء العمل الفني, وما يتمخض عنه من ربط تلك العناصر بعضها ببعض في قوالب جديدة, ترتبط برؤى مستحدثة تختلف عن المنهج المعـروف لتلك الأعمال والتي تعود الناس عليها حيث تلعب تلك الوسائط التشكيلية المجتمعة دورها البارز, لتنقل لنا تلك الأفكار والمضامين بصورة نفهم من خلالها ما يريد الفنان إيصاله للمتلقي.

مفهوم الجمال

ظل الفن ملازماً للإنسان منذ وجوده على الأرض, إلا أن الجمال وفلسفته لم تظهـر إلا مـع النشأة الأولية للفلسفة, ويعتقد أن أول من اهتم بفلسفة الجمال هم اليونان.

وتذكر مطر (٢٠٠٢) بأن الفلسفة الجمال عرفت منذ القدم وكان لها علماؤها وتاريخهـا, كمـا عرفت في العصر الحديث عن الفنانين الحديثين وخاصة الألمان, وأخذت بـالتطور شـاقةً بـذلك مسارات جديدة وخاصة عند الفلاسفة الأمريكان, والإنجليز, والفرنسيون وغيرها فشهد العـصر الحديث تزايداً واضحاً في الاهتمام بعلم الجمال خصوصاً بعد تعدد التيارات الفنية وظهور فلاسـفة

جدد في الفكر المعاصر مثل بيركسن, وكروتشة, وكنت, وهيجل, وشوبنهور, وديكارت وغيرهم من الفلاسفة. وقد تستقل لغة الفن والجمال عن لغة العلم والقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل وقضايا المعرفة العلمية عند المحللين المعاصرين, وقد ترتبط بالايدولوجيا في فلسفة الاجتماعين والسياسيين وهكذا نرى أن لفلسفة الجمال أكثر من مدخل , فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تنعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرنا للقيم الإنسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع .

يذكر فضل (١٩٩٥م) أن الدراسات الجمالية تشعبت في القرن العشرين واختلفت اتجاهات الفلاسفة ونظرتهم إلى الفن , فمنذ مطلع القرن ظهرت الاتجاهات والمدارس الاجتماعية في الفن والتي يفسر أصحابها الخبرة الجمالية على أساس من التفاعل بين الفرد ومجتمعه , أو بين الفنان وجمهور المتلقين,أي أن الفن لم يعد حصراً على فئة أو طبقة معينة كما في السابق , بل أصبح مفتوحاً لجميع الفئات بل تعدى إلى أكثر من ذلك في أخذ رأي المتذوق لهذا الفن والحكم عليه وإبداء الرأي فيه .

وتذكر مطر (٢٠٠٢م) "أنه يصعب على الباحث في هذا القرن أن يكتفي بمنظور واحد ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة المستمدة من الإمكانات الهائلة التي أصبحت أمام التعبير الفني بعد تحققت الإنجازات العلمية والصناعية التي جاء بها عصر غزو الفضاء ". ص ٢١٨

وتعددت الأفكار والآراء وتزايد الاهتمام بذلك الفن وأصبح له علماؤه ومفكروه, وذلك لما رأوا فيه من فائدة عائدة على إنسان هذا العصر.

ويصف ماهر (بدون) "بأن علم الجمال بات ظاهرة ديناميكية في تغير مستمر وأن الجمال حقيقة موضوعية متناسقة توجد في بيئة ذات ظروف خاصة تدرك من خلالها , لهذا تكّونت في المجتمع التكنولوجي الصناعي – بعد الحرب العالمية الثانية ظروف بيئية وجمالية جديدة أثرت بكل سلبياتها وإيجابياتها على المفاهيم الجمالية في التصوير الحديث". ص ١١٣

كما قد تغيرت مواضيع وأفكار العمل الفني وأصبح يتمتع بمرونة فكرية وحسية جديدة تتلاءم مع عصرها, بالرغم من النظريات والآراء التي ظهرت من قبل العلماء والفلاسفة فإنهم لم يتفقوا على تعريف موحد لعلم الجمال, إلا أن (باومجارتن) الفيلسوف الألماني قد أدخل تأملات فلسفية جديدة لصالح علم الجمال فاستعمل كلمة الأستطيقى (١), وظل معني دراسة المدركات الحسية متمثلاً عند (كنت) الذي لا يختلف عن ما هو موجود عند باومجارتن .

ويذكر برجاوي (١٩٨١م) في تعريف "بومجارتن" إن علم الجمال علم يبحث بوجـه خـاص في تقييم الإدراك الحسي, بينما (ادرموند بيركيرى) بأن الجميل هو ما يجعلنا نشعر بالسرور, نظراً لدفئه ورقته وتنوعه ونعومته وبريق ألوانه على عكس "الجليل" الذي يتسم عنده بالفخامة والعظمة وعتمة ألوانه".

أما هيجل فإن الجمال عنده مرادف للتجلي المحس للفكرة, في حين ذهب ماركس إلى إعطاء تعريف مادي تاريخي للجمال.

إن علم الجمال علم شمولي في تناوله للعمل الفني فهو بتناوله من جميع الجهات سواء أكان من حيث الأفكار أو المضامين أو من حيث الخامات والأساليب التي يترتب عليها بناء اللوحة.

الخامة جمالياً

من المعلوم أن لكل فن مادته وخاماته رغم اختلاف تلك المواد و الخامات سواء كانت خامـات تقليدية كالألوان بأنواعها, أو خامات غير تقليدية كالدائن والأوراق(الكولاج)....الخ

ويذكر حسين (١٩٩٤م) لا تكتسب المادة أو الخامة صبغة فنية فتصبح مادة ساكنة(استاطيقية) إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فجعلت منه "محسوساً جمالياً " مختلف من كونـه مـادة صلبة أو خام إلى مادة اكتسبت ليونة أو طواعية بفعل المهارة الفنية.

ونرى أن الخامة تبدي كل ثرائها الحسي على يد الفنان, فإن العمل الفني يحتفظ بشيء ولو قليل من آثار تلك المادة التي تتضافر مع عناصر المادية المستخدمة في تركيبه بحيث تتعاون جميعاً على إنتـاج ذلك المحسوس الجمالي الذي لابد من أن يثير انتباه المشاهد.

هذا بالإضافة إلى أن خامة العمل الفني ليست مجرد شيء قد صنع منه هذا العمل؛ وإنما هي ذا ـا بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة من شأ ا أن تعين على تكوين الموضوع, فالمواد و الخامات التي أنتجت منها تلك الأعمال الفنية سواء كانت لوحاً أو أعمالاً أخرى, فهي ليست مجرد مواد أو خامات وضعت بشكل معين على العمل الفني, وإنما هي مواد وخامات لها خاصـيتها وانـسجامها ونظامها في العمل الفني.

---

(١) يعرفه جودي (١٩٩٧م)بأ ا تعني دراسة إمكانية المدركات الحسية ووصف معرفة الإنسان الحسية بالجمال والتعـبير عنـه في أشكال فنية مقابل المنطق الذي يعين بالمعرفة المتحملة عن طريق العقل. ص١٣

في ظل هذا استطاع العمل الفني أن يتقدم ويتناما ويواكب عصره, فتغيرت مفاهيم العمـل الفـني وأصبحت أكثر تنوعاً في تناولها للموضوع من حيث الأفكار والمواد والخامات للعمل الواحـد, وتم

دمج عدة وسائط في اللوحة الفنية مبنية على أساس جمالي الهدف منه إثراء العمل الفني وإيصال الفكرة للمشاهد بصورة متجددة تجعله يخوض في خضم هذا العمل.
ومن هنا فان علم الجمال " العمل الفني " لا ينحصر بالضرورة في جمال الموضوع بل هو يتجلى أولاً وبالذات في صميم مظهره الحسي.

الوسائط التشكيلية والتجميع:

نتيجة للتقدم العلمي والصناعي اللذين حدثا في مجتمع القرن العشرين بعد أعقاب الحرب العلمية الثانية وما جاء بعدها من تغير شمولي في جميع النظم سواء كانت سياسية, أو اقتصادية أو اجتماعية والتي ظهر معها بعض المتغيرات في طرق الأداء التي كانت معروفة من قبل, وأصبح الفن بجميع فروعه حقلاً للممارسة والتجريب بخامات وأساليب مختلفة, مستخدماً بذلك تقنيات جديدة أدت إلى ظهور الكثير من المفاهيم والمصطلحات الحديثة في الفن, فقد اختلفت رؤى الفنان المصور عن ما كان عليه في السابق؛ وذلك يعود إلى بحثه وتجريبه في مختلف الوسائط الممكنة فنياً وتشكيلياً, والتي تتناسب مع الأبعاد الفكرية الحديثة لهذا العصر, والتي كان فيها الاعتماد على الخامة وما نتج عنها من متغيرات جمالية وممارسات تشكيلية, فأصبحت الخامة لدى المصور ملهمةً لما يدور في خاطره مستثمراً فيها إمكانياتها اللامحدودة, مما أتاح له المزيد من الحرية والانطلاق في مجال الكشف عن خامات مستحدثة مسخرها على سطح الصورة متضمنةً قيماً تعبيرية وحلولاً تشكيلية لانهائية.
ذكرنا أن هناك مفاهيم ومصطلحات جاءت مواكبة مع الفن الحديث والتي لم تعرف ولم تستخدم من قبل في الفن ومن هذه المصطلحات ما يعرف بالتجميع في مجال الفن سواء كان في التصوير أو النحت أو الخزف أو غير ذلك. ويشير البهنسي (١٩٩٥م)أن كلمة التجميع في اللغة الانجليزية لها عدة معانٍ فمنها Marquetry التي تعني" تجميع قصاصات خشبية لتكون موضوعاً يدل على الخشب"أما كلمة Aggregation فتعني "تجميع أجزاء فيما بينها" وكلمة Assemblage تعني تجميع خامات مختلفة مع بعضها, وأكثر ما يستخدم هذا المصطلح في النحت التجميعي.ص١٢
ويشير معنى العمل التجميعي في قاموس الفنون الجميلة (١٩٨١م) " انه تقنية بناء أعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام عدد من الاستياء المركبة ويحدث ذلك في بعض الأحيان مع استخدام العناصر المدهونة أو المغطاة أو المشكلة بواسطة الفنان.
ويذكر عثمان (١٩٩٦م) نقلاً عن دانيال ويلر Daniel wheeler " أن التجميع يقوم على أساس استخدام نفايات المدن أو المواد الصلبة الأخرى على صورة نقوش بارزة وتماثيل حره

الارتكاز والتي تعمل على تجسيد مضمون العمل الفني, وهذا ما استخدمه فنانو الدادا في أعمـالهم التي نفذوها بغرض السخرية من مجتمعا م في ذلك العصر.

ويضيف أن (جين ديبوفت) ناقد الفنون التشكيلية أن مصطلح التجميع "يعني تقنية إعادة التشكيل لمنتجات فنية عن طريق استخدام مجموعة من الأشياء الحقيقية". كما أضاف فليـد Fair field "أ ا أعمال ترتكز على أعمال الكولاج والتي استخدمت فيها بطاقات السفر والأكيـاس الورقيـه وقطع الإعلانات والتي يتم تجميعها معاً على صورة لوحات"

ويصل عثمان (١٩٩٦م) إلى تعريف التجميع على أنة هو فن يعتمد على الجمع بين مجالات الفـن المختلفة من نحت وتصوير وغيرها, بالإضافة إلى اعتماده على الجمع بين تقنيات مختلفة داخل إطـار عمل فني واحد, مستخدماً بذلك تقنية البناء ثلاثي الأبعاد بخامات لها دلالات رمزية مع الاحتفـاظ بيئتها وصفا ا الخاصة".ص١٨

ونرى مما سبق أن هذا النوع من الفن اعتمد على استخدام النفايات ومخلفات المـدن مـن المـواد المختلفة في بناء أعمال فنية جاء منها المسطح ثنائي الأبعاد وا سم ثلاثي الأبعاد عن طريق التراكب والائتلاف مع بعضهم, كما يتم تنفيذ الأعمال ا معة بصورة دائمة أي بصورة فنية قائمـة علـى أسس البناء الفني دون رسمها أو نحتها, كما حصل مع فناني العصر الحديث الذين أخذوا العناصر من بيئتهم سواء كانت تلك العناصر طبيعية أو صناعية وتوظيفها تشكيلياً في أعمال فنية تكون في بعض الأحيان مجمعة بطريقه عفوية للتعبير عن مفهوم اجتماعي أو موضوع مستوحى من التراث.

كما أن هناك أعمال تجميعية متعددة الألوان وتبدو تصويرية بدرجة كبيرة حيث يمكن دمجها علـى الفور مع الألوان المستخدمة على القماش, مؤديةً بذلك حساً فنياً وانسجاماً في العمل المنتج.

لقد جاء القرن العشرين وما يحمله من تمرد على كافة الأصعدة, ونخص هنا الفن التشكيلي الـذي اصبح لا ينتمي إلى مدرسة معينة, أو أسلوب, أو كيفية في البناء, أو أي مواد ووسائط مـستخدمة فيه, بل أصبح تعبيراً مفتوحاً يصوغه الفنان كيفما يشاء.

الفلسفة التي بني عليها التجميع:

كان للبدايات الأولى للفن في مطلع القرن العشرين وما سايرها من تطور في كافة ا الات, بالغ الأثر على تكوين فكر وفلسفة فنان التجميع, فيذكر عثمان(١٩٩٦م)حيث كّون هؤلاء الفنانون أسلوباً جديداً يناهض الفن التقليدي ويعبر عن الثورة والتمرد ضد الأفكار التقليدية الموروثة عن القرون الماضية, وكانت غايتهم التغيير وبشكل أكبر في الواقع حتى تلائم أعمالهم الفنية العصر الذي يعيشون فيه, وبذلك استخدموا أدوات وخامات جديدة لم تكن مستخدمة من قبل على سطح اللوحة.

وباستخدام الوسائط المختلفة على سطح اللوحة أصبح العالم الفني أكثر التصاقاً بالقضايا الاجتماعية التي يعيشها مجتمعهم, فخرجت المواضيع وفيها نوع من التهكم والسخرية من بعض القضايا في ا تمع, فجاءت هذه الأعمال كالموضة الزائلة أو المؤقتة, كما ظهرت بتكلف بسيط على عكس الماضي, وجاءت هذه الأعمال لتحمل أفكار أصحا ا دون تكلف في الطرح, مستمدين هذه الأفكار من الواقع المتقلب بصورة سريعة؛ ولذلك كانت أعمالهم ذات صبغة توجيهية وتربوية هذا بالإضافة إلى الجانب الجمالي فيها.

الأسطح والخامات المستعملة في الرسم:

تعددت المواد التي أخذها الفنان المصري القديم كخامة لاستعمالها في تنفذ ما يربو إليه, ومن تلك المواد التي استخدمها المصري القديم ما ذكره الجبالي (١٩٨٨م)باستخدامه مباني الطين المطلية بالملاط Mortar المخلط بالجبس والتي نفذ ا عدة مقابر, وتعد من أجمل الأمثلة للتصوير في الدولة القديمة والتي يرجع تاريخها إلى الأسرة الرابعة, ومن المواد الأخرى المستخدمة الأحجار والجير والرمل "حيث نفذت عليها تجارب في محاولة فهم الطبيعة اللونية لتثبيته على الأحجار, وقد أدت هذه التجارب إلى الاتجاه في الطريق الذي سار عليه الفنان المصري طوال العهود التاريخية بعد ذلك" كما ظهرت قيم تكنيكية للخامة التي استخدمها هذا الفنان من حيث الألوان والأدوات والأسطح مما زاد من جعل الـ عة الفنية لديه فائقة القيمة, فباستخدامه للخامة الطبيعية المحيطة به نمى لديه بشكل كبير كل احتياجاته للعمل الفني في أهم صوره وأسهم ذلك وبشكل كبير إلى توصيف العمل الفني وأدراجه تحت حدود معينة للشخصية الفنية.

لقد انفرد الفن المصري القديم عن غيره من الفنون الأخرى ولاسيما في اللون, فقد استخدم الألوان الأساسية بدون درجا ا مما نتج عنها حرارة ذلك المشهد التصويري بالإضافة إلى تحديد الأشكال والأشخاص بخطوط سوداء أو حمراء مما أدى بالعمل على الظهور بشكل يشع بالبساطة والتسطيح

وهذه الخاصية التي سعى إليها الفن الحديث كما نشاهد في أعمال هنري ماتيس Henry Matees كما ساعدت طبيعة الخامة في التعبير عن الحياة اليومية ومعتقداته الدينية.

استطاع الفنان المصري القديم أن يستخدم العجائن اللونية التي كان يوظفها في عملية الحشو الناتجة عن الحفر الغائر ويحولها إلى بارز نوعاً ما سواء كانت تلك الأعمال منفذة على حجر أو على خشب, كما استخدم بعض الأحجار ذات الألوان الزاهية في ترصيع بعض الرسوم كما نشاهد في بعض الأشخاص المرسومين، ويكون الحجر بديلاً عن اللون في أعينهم؛ حتى تكون أقرب منه إلى الواقع وهذا متجه إليه بعض الفنانين في العصر الحديث بشكل كبير.

أسطوح الاستقبال:

الأسطح المتنوعة للاستقبال الخامة وتنقسم إلى نوعين طبيعي وصناعي .

أولاً:الطبيعي:

تختلف الأسطح المستقبلة للخامة الوسطية التي تقع عليها حسب نوعية السطح. فالسطح هو الذي يعرف بحامل الصورة؛ لأنة يحمل أرضية التصوير التي تقع علية الخامة, ولكل خامة في التصوير التحضير الخاص بها، ولكل سطح خواصه التركيبية التي تتلاءم مع الخامة المضافه إلية والتي لا تتعارض معه ولا تتأثر بوجوده عليها، وتنوع تلك الأسطح منذ وجود الفن الحديث في تسلسل منتظم ومتطور، ومن هذه الأسطح:

الحجر و الطوب الفخار:

وقد عرف الحجر بصلابته و قساوته و عتامته (عدم اختراق الضوء من خلاله), فيستخدمه الفنان البدائي لنقل انفعالاته في جدران الكهوف التي كان يسكنها مستخدماً وسائط لونية في تحريره لتلك الأشكال المرسومة.كما استخدمه الأقوام في العقيدة كالرسم في المعابد و المقابر المصرية القديمة و الرومانية.كما استخدم الحجر في العصر الحديث كالرسم على الجدار الثابت ، والذي عرفت بالجداريات ومن أشهر هذه الحجار الحجر الجيري و الرملي و الجرانيت، ومن أنواع الطوب: الطوب المحروق والأحمر والطوب الإسمنتي.

الخشب:

وتستخدم اللوائح الخشبية لاستقبال الخامات عليها و التي تتلائم معها لإنتاج عمل فني, أما في اللوحات الكبيرة فيذكر الجبالي (٢٠٠٦) تجمع فيها الألواح الخشبية إلى بعضها البعض بطرق التجميع المعروفة نصف على نصف أو إلى غير ذلك من التجميع المستخدم في الخشب.

ومن الأنواع التي تستخدم في الرسم: اللوح الكونتر, و الأبلاكاش, و الألواح المضغوطة (MDF), وكلها تستعمل في أعمال التصوير بعد تحضيرها و إعداد سطحها للرسم عليها .

وقد عرف الخشب في الحضارات القديمة مثل الفرعونية فقد استخدم في التوابيت و أضيف عليه بعض الألوان والنحت عليها و إضافة بعض الأحجار الكريمة التي كانت تزين هذه التوابيت و الكراسي و العلب و غيرها .

النسيج

وقد عرف كخامة لها قدرة على استقبال المواد لها وسهولة العمل عليها و قد استخدم النسيج في الفن المصري القديم المعروف بالكتان للرسم عليه و لا يزال الكتان من أحسن أنواع النسيج التي يمكن الرسم عليها في التصوير الزيتي, كما عرف الحرير في أسيا و خاصة في الصين و إيران فقد أبدعوا في الرسم علية إلى وقتنا الحالي .

الزجاج:

ويذكر الجبالي (٢٠٠٦م) ويستعمل الزجاج للرسم عليه في حالات خاصة " كالمينياتور " أو لزجاج النوافذ و يتطلب ذلك تحضيراً خاصاً و ألواناً خاصة أو إلى إدخاله في الأفران ذات الحرارة العالية لتثبيت الألوان عليه ، وقد عرف الزجاج لمقاومته للعوامل الجوية ، كما استخدم الزجاج المعشق بالرصاص ، و الجص في الأعمال الفنية وخاصة المعمارية .

الصناعي :

المسطحات الصناعية المضغوطة:

ويدخل في هذا النوع مسطحات الورق العادي أو المضغوط أو المقوى "الكرتون" و القشور الخشبية و مسطحات الأخشاب الصناعية وكل ما يصنع من مواد " سلولوزية "ولكن لا يدخل فيها ورق البردي الذي استعمله الفنان المصري منذ أقدام العصور للرسم و الكتابة .

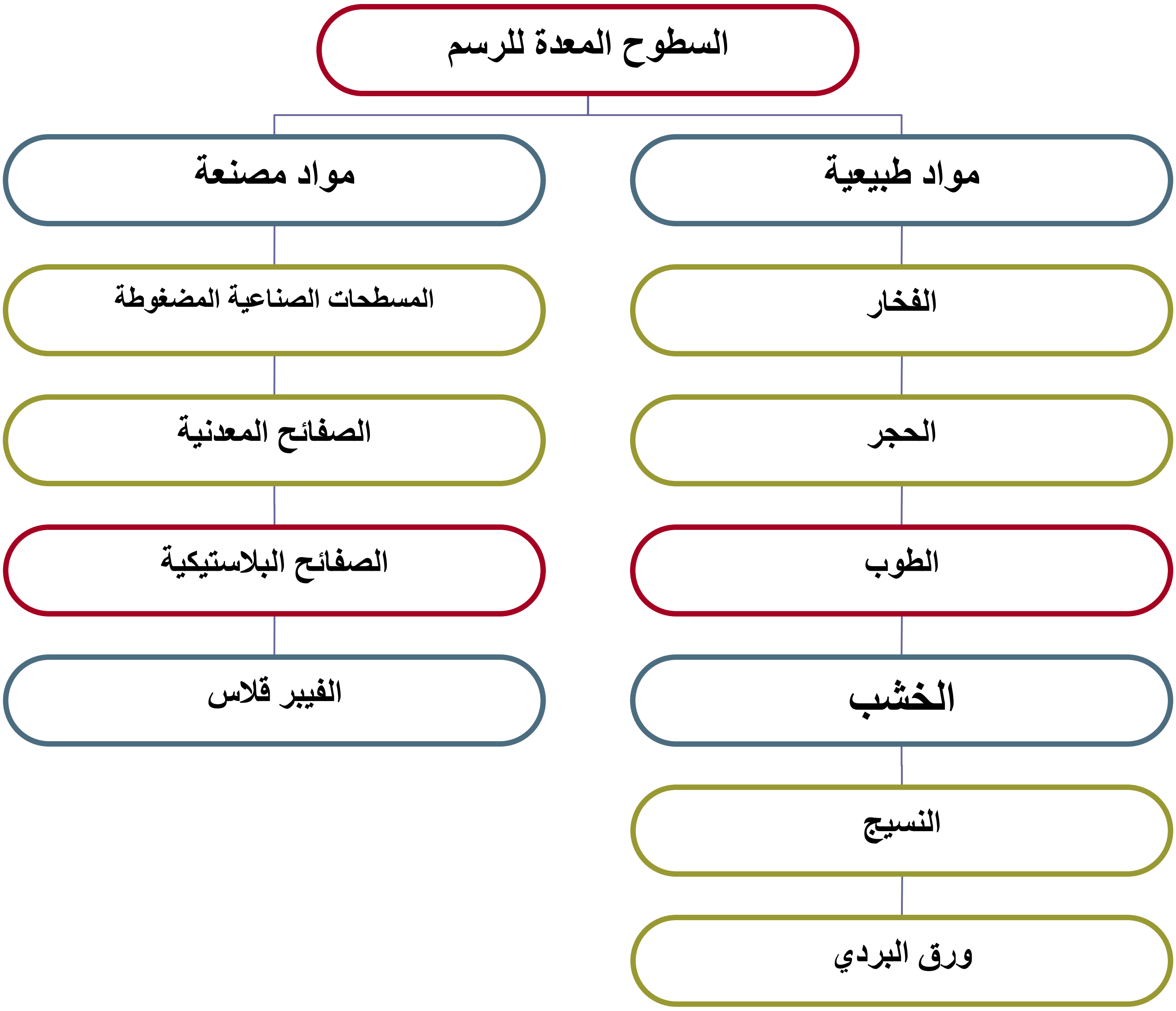
الصفائح:

وهي تلك الألواح المعدنية سواء كانت مصنعه من الحديد أو الألمونيوم أو النحاس بعد تحضيرها و إزالة المادة الدهنية من على سطحها و إعدادها لاستقبال الخامات التي تتلاءم معها ، كما هو في مدارس الفن الحديثة .

الرقائق البلاستيكية:

وهي عبارة عن رقائق مصنعة من مادة البوليمار على شكل ألواح منها المعتم و الشفاف ذات أسماء مختلفة، ويمكن التحكم بالسطح عن طريق التسخين لإحداث بعض الزوايا و النتوء عليهـا، كمـا يستخدم عليه الرسم بالمواد والوسائط التي تتماشى مع خاصيته التركيبية .

رسم تخطيطي لأسطح الاستقبال في العمل الفني



شكل (١)
رسم تخطيطي

ثانياً : الأصول التاريخية المرتبطة بالوسائط التشكيلية :

١- الفن البدائي والقديم The Primitive Art:

لقد ميز الله سبحانه وتعالى الإنسان عن باقي المخلوقات بأن أعطاه خاصية (العقل, اللغة, الدين) قال تعالى { ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً } الإسراء الآية ٧٠

وجعله قائماً بمهمة الخلافة في الأرض والتكليف برسالة التوحيد, ويرى الباحث أن هذا التكليف ينقسم إلى نوعين:

الأول: تكليف تعبدي لقوله تعالى {وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون } الذاريات الآية ٥٦

الثاني: التكاليف المعيشية والتي تتضمن الإسكان والمأكل والمشرب والأمن. من هنا بدأ الإنسان الواعي بالإبصار إلى ما حوله والتكيف مع البيئة التي يسكنها, واستطاع من خلالها أن يخلد لنا أقدم الوثائق التي تركها كدليل قاطع على وجوده في هذه الأرض منذ آلالف السنين بتلك الرسومات التي وجدت على حوائط الكهوف.

ويؤكد فضل (١٩٩٥م) أن تاريخ الفن القديم هو التاريخ الحقيقي لتطور الإنسان, فبواسطته استطاع الإنسان أن يتعرف على تلك العصور والحضارات القديمة, وعلى الكيفية التي كان يعيش ا الإنسان البدائي, حيث أن الفن كان للإنسان الأول وسيلة للتسجيل لكل ما يدور من حوله من أحداث ومشاهد فأخذ في تدوينها على الجدران والكهوف, ويوضح الشكل (٢) صورة لأحد الحيوانات البرية في ذلك الوقت والتي كانت ذات علاقة بإنسان ذلك العصر من حيث الصيد والغذاء. ويعرف الخالدي (بدون) الفن البدائي: فن عصر الكهوف: هو فن توثيقي هام لمرحلة تاريخية من حياة الإنسان على هذه الأرض، تعرفنا من خلال ما رسمه الإنسان في كهوف لاسكو Lascwx وتاميرا Altamera وكهوف جنوب الجزائر، بتلك الحضارة الكاملة التي كانت البداية في تأسيس حضارة الصورة قبل الكلمة.

وتبين عبد الرزاق (٢٠٠١م) وآخرون إذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجده ينقسم إلى قسمين:-

القسم الأول: وهو الذي ساد جميع ا تمعات القديمة, فقد حدد المؤرخون أن أقدم أنواع هذا الفن هو الفن العتيق Archaic الذي ارتبط بالعصر الحجري القديم الذي عاش فيه الإنسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد, وقد تميز الفنان في هذه الحقبة الزمنية بأنه كان فناناً واقعياً إذ أن إنسان هذا العصر كان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً لها, فلم يعرف الإنسان في هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة, وإنما كان يعيش في مجتمع قبلي بدائي في جميع مظاهر حياته.

أما القسم الثاني: فكان أكثر منه حداثة حيث عرف الاستقرار والزراعة وتربية الحيوان وقد ساد هذا الفن جميع الحضارات الشرقية القديمة التي قامت على ضفاف الأنهار وتميز هذا العصر بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقيد بالأسلوب الهندسي وبالقواعد الثابتة التي لا يسمح معها الفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها.

ويذكر حماد (١٩٧٣م)" أما بالنسبة للتعبير بالرسم, وحاجته على تثبيت الألوان التي كانت في الطبيعة سواء كانت طينات متعددة الألوان, أو عصارات النبات, أو بقايا التفاعلات الكيميائية الأولية كالعظام المحروقة وخلافه, مما أدى للإنسان من استخدام الألوان المتباينة للتعبير عن الأشكال المرسومة, والمعاني أو الدلالات و الرموز التي كان يحملها كل لون". ص٢١. ويوضح شكل (٣) استخدام بعض الأكاسيد والصبغات المستخدمة في تلوين الرسوم المدونة على الكهوف والتي تبدوا محددة بلون غامق والتي تظهر براعة الأداء. ويذكر الجبالي (١٩٨٨م)" أن الألوان التي استخدمها الإنسان في تلك الحقبة الزمنية أخذت من خزينة الطبيعة الإلهية التي منحها الإنسان بحسب المناطق الجغرافية التي يقطنها الإنسان فأخذ تلك الأصباغ المتكونة من الطينات الحمراء والصفراء, و أكسيد الحديد "الاهر" والأصباغ الزرقاء المشتقة من ثاني أكسيد المنجنيز, هذا بالإضافة إلى الأصباغ النباتية والتي كانت تسحق بواسطة الماء أو المواد الدهنية" ص١١. ويؤكد الجبالي (١٩٨٨م)أن أول الخامات والأدوات التي استخدمها الإنسان الأول هي كل ما وقع عليه بصره وملاحظاته المحدودة من الأتربة الملونة ونواتج حرق المواد العضوية و الأكاسيد, وكانت أول أداة هي الأصابع المجردة المخصبة بالألوان الترابية المخلوطة بالماء أو الزيت, وهنا نستطيع القول بأن هذه الفترة هي من أصدق الفترات التي مر بها الإنسان لممارسته للفن وذلك يعود لصدق الإحساس وصدق الرغبة في العمل الفني, ومن ثم بساطة الأداء في نقل المشاعر والأحاسيس, فاللون المستخدم على جدار الكهف عن طريق استخدام الأصابع قد خص هذا العمل الفني بإمكانية خاصة فيها من الطواعية والبساطة في الأداء, ثم عدم تحديد الشكل ومحدودية الخبرة الفنية, وإن كانت قد وفرت قدراً من الصدق في العمل الفني. وقد كانت جدران الكهوف عملاً طبيعياً بما فيها من ملامس مختلفة من السطوح تتنوع وتتشكل حسب الظروف الطبيعية والمكان وحسب نوعية الأحجار وصلابتها. وعندما استخدم الفنان يده المخصبة باللون في ملء الإشكال المرسومة على جدران الكهوف بحيث أحدثت احتكاكا لهذه الملامس تناغما لونياً ساعد على غنى العمل الفني.

فالخامات والأصباغ و العجائن التي نستخدمها حتى في العصر الحديث, هي نفسها إلى حد بعيد نفس الخامات التي استخدمت من قبل, وليس معنى ذلك بالطبع أن كل الخامات التقليدية اكتشفت

أو اخترعت مرة واحدة منذ البدايات, وإنما ظهرت كلها أو بعضها نتيجة عوامل متشابه في البيئة الطبيعية ودرجة التقدم التكنولوجي,وقد دلت بساطة الخامة المستخدمة في ذلك الوقت على بساطة الأداء وبساطة الصياغة الفنية, وقد أعطى هذا فرصة كبيرة لظهور التعبير بمصداقية في العمل الفني بدون تعقيدات, فبساطة الخامة كانت موصلاً جيداً ومباشراً لإظهار المشاعر الفنية دون المرور على التروي العقلي والحسابات المنطقية. فالخامة هي وسيلة لإظهار الرغبة الجامحة والملحة. إن الوسائل والوسائط التي ابتدعها الإنسان أولاً لتحقيق هدفه والمتمثلة في بسط سيطرته على الطبيعة وفرض نفسه عليها وامتلاك زمام أمرها, دفعه كل ذلك إلى إيجاد طرق تبلغه مأربه الذي يسعى إليه متخذاً من الأصوات والإيماءات والحركات والأصوات والصور الرسوم أدوات وسائط تساعده من فرض سيطرته على كل شيء حوله. ويوضح الشكل (٤) و(٥) بعض الأقنعة و الماسكات لأحد قبائل الكونغو الإفريقية والتي تعرف باسم **Kuba** والمصنوعة من الخشب والمزينة بشكل رائع بالتصاميم السطحية والهندسة, القريبة من لون الجلد, كما يضاف عليها الشعر أو الجلد الطبيعي كوسيط يجعلها أقرب إلى الواقع , وفي بعض الأعمال تزين بالخرز الملون وبعض الألياف أو الأنسجة, توضح هذه الأعمال مدى براعة الفنان الإفريقي وسحر هذه الأعمال للمشاهد والمتلقي.والتي تحمل خصائص الفن البدائي.

ويرى الباحث أن الإنسان الأول هو المبدع الحقيقي للفن حيث اتخذ من الرسوم لغة بصرية رمزية استطاع من خلالها إيصال ما يشعر ويحس به من تعابير طبيعية صادقة معبراً ا عن واقعه وما يحتويه هذا الواقع من أفراح وأحزان أو خوف ورجاء.

استطاع هذا الإنسان إيجاد الوسائط والخامات التي تمكنه من نقل انفعالاته ومشاعره وما يدور في خاطره وأن يترجمها في لغة متفق عليها منذ وجوده على هذه الأرض متخذاً من جدران الكهوف وعظام الحيوانات و غيرها وسيط لنقلها وإعلا ا على الملاء, متخذاً من الطين الناعم وصبغات النباتات وشحوم الحيوانات وسائط لتنفيذها دون التقييد بحدود أو شروط تملى على وتحد من إبداعه.

لقد استطاع الإنسان الأول مع مرور الزمن أن يطور من أسلوبه ويكتشف أشياء جديدة؛ وذلك نتيجة لنمو وتنوع ممارسته التي أدت بدورها إلى اكتشاف المزيد من المعارف والأسرار الطبيعية التي لا حد لها إلى يومنا هذا.وهاهو الفن الحديث يعود بنا إلى الأساليب القديمة, ليعيدها إلينا في حلة جديدة,كما كرس بعض الفنانين أنفسهم إلى دراسة الفن البدائي؛لما رأوا فيه من فن يستحق التقدير.



شكل (٢)
رسم بدائي في أحد الكهوف
Jaxtheimer (١٩٦٢)



شكل (٣)
رسم بدائي في أحد الكهوف
Jaxtheimer (١٩٦٢)



شكل (٤)
قناع لأحد قبائل الكونغو ألافريقية
www.shanigallery.com



شكل (٥)
قناع لأحد قبائل الكونغو الأفريقية
www.shanigallery.com

٣ ـ الفن المصري القديم:

إن الفن المصري الفرعوني يعد من أهم الفنون التي مرت ا الإنسانية في تاريخها, فلقـد كانـت حضارة عريقة ومتكاملة ومنسجمة في وقتها التي كانت فيه. ولذا فان الحضارة الفرعونية اهتمـت اهتماماً بالغاً بالعمارة ونحن على يقين أن "العمارة هي أم الفنون" كما أشار لذلك فيما بعـد الفـن الحديث وخاصة مدرسة الباوهاوس. لقد أدرك الفراعنة هذه الحقيقة منذ آلاف السنين وأولوا هذا الفن جل اهتمامهم لذا استطاعت الحضارة الفرعونية الصمود والبقاء إلى وقتنا هذا, ويعود ذلـك كله إلى ما توصلوا إليه من أسرار هذه الطبيعة وسخروها لخدمة تلك الأعمال التي أ رت العالم لمـا فيها من حبكة ومهارة وأسرار جعلت المهتمين في هذا ا ال يقفون عاجزين أمام أعمالهم ,واعتبروا الفنان الفرعوني باحثاً ومدققاً ومتأملاً من الدرجة الأولى .

ويذكر عوف (١٩٩٩م) أن الاهتمام بالفنون عند المصريين القدامى بلغ ذروته مع الملك (اخناتون) الذي أحدث ثورة فنية عند تشيده عاصمة ملكه (تل العمارنه) حيث انتقل الفن فيها مـن كونـه بدائياً إلى فن أكثر حداثة مما قبله حيث التزم فيها الفنان بالقواعد الفنيـة كالمقاسـات والنـسب والأحجام مبتعداً عن المبالغة والزيادة المفرطة.

ويضيف عكاشة (١٩٩١م): وإذا نظرنا إلى أعمال التصوير فإننا إذا نرى فيما بقي لنا ممـا قدمـه المصورون القدماء وجدناه يندرج تحت "ثلاث مجموعات: ا موعة الأولى: تصور أسـاطير مـصر القديمة عن العالم الآخر وآلهته, وا موعة الثانية: تصور الطقوس الجنائزية التي كانت تقام للميـت قبل دفنه, وا موعة الثالثة: تصور مشاهد الحياة اليومية بتصوير مباشر تتجلى فيه ملاحظة الفنـان المصري للطبيعة واختلاف مناشط الإنسان فيها وتصوير ذلك كله تصويراً صادقاً لا يشبه تحـويراً مقتربا من النموذج الطبيعي" ص٨٤٤

ويوضح الشكل (٧) استخدام الألوان المائية أو التمبرا في تنفيذ الأعمال الفنية التي تصور الحيـاة البيئية التي كانوا يعيشو ا , وتظهر مدى براعة الفنان في الأداء

أما عن الوسائط والخامات فيذكر عبيد (١٩٧٣م) لقد انتشرت طـرق وأسـاليب وخامـات المصريين القدماء وأثرت في حضارات كثيرة مثل الحضارة الآشورية والبابلية والفارسـية وربمـا في حضارة الهند والشرق الأقصى.

لقد اكتشفت مصر الفرعونية الخامات التي يمكن تطويعها للرسم على القماش والخشب والحجـارة (جدران المعابد),شكل(٦) كما توصلوا إلى أسرار تثبيت الألوان التي استخدموها بواسطة المـواد الصمغية كالعسل واللبن والبيض والشمع والغراء, وقد استخدموا للرسوم الحائطية محاليل الأصباغ

في الماء مباشرة فوق سطح الجير المبلل, وقد عرفت هذه الطريقة باسم الافرسـك FRESCO.
أما من حيث الألوان فقد عرف المصريون القدماء مجموعة من هذه الألوان تميزوا ا عن غيرهم من الحضارات الأخرى, ولم يقتصر استخدام الألوان على فن التصوير الحائطي بل استخدموها في تلوين بعض منحوتا م وتماثيلهم. وإذا نظرنا إلى الرسومات التي نفذها الفنان المصري القـديم لوجـدناها متعددة ومتنوعة من حيث الوسائط والخامات, فقد استخدموا أساليب متنوعة في تنفيذ الأعمـال ففي بعض الأحيان كانوا يرسمون على جدران المعابد والمقابر مباشرة بالألوان المائيـة أو التمـبرا أو غيرها, و يحرصون على تثبيتها بإحدى أنواع التثبيت المنتشرة لديهم,وأحيانا يقومون بعمل تحديـد (غائر) على الجدران أو الأخشاب التي ينون تنفيذ العمل عليها ومن ثم حشوها بعجائن لونيـة لهـا بروز خفيف نوعاً ما عن سطح العمل في بعض الأعمال.
ويوضح شكل (٨) بعض التصاوير المنفذة على الخشب والمستخدمة في تحنيط الموتى لديهم. كمـا عرف المصريون القماش وخاصة الكتان الذي أخذوه للرسم عليه بالألوان الاعتيادية التي كانـت لديهم, ولكن لم يكتب لهذه الأعمال التصويرية البقاء لفترات طويلة؛ وذلك للظروف المناخية فلـم يبقى لنا سوى بقايا أجزاء منها, أما الرسم على الجلد " الرق" والعظم فقد كان له حظ أوفر مـن قماش الكتان في الصمود أمام عوامل التعرية. ويظهر شكل (٩) بعض الوسائط المستخدمة كالحجار الكريمة والمنحوتة وإلحاقها بالعمل المنفذ سواء كان على جدار أو على خشب....الخ ويـبين هـذا العمل استخدام الخامات غير التقليدية والغريبة على التصوير كما استخدمت في العصر الحديث

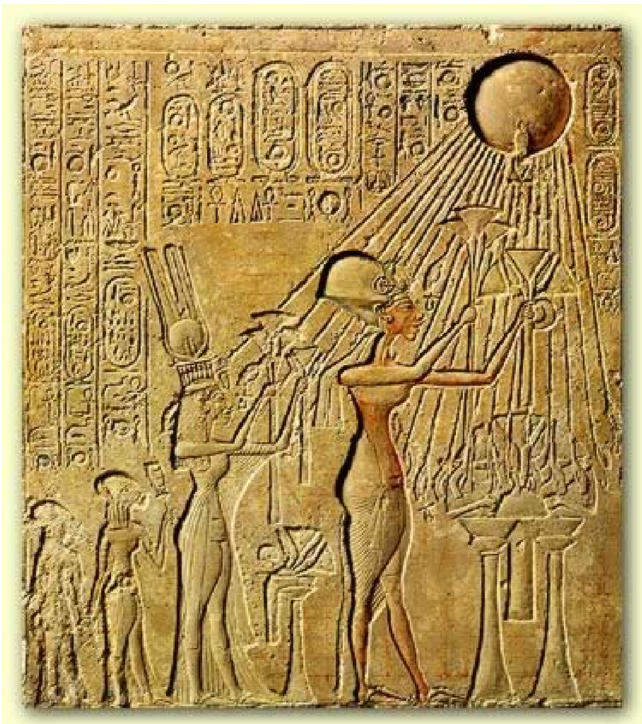
> يذكر حماد (١٩٧٣م) نقلاً عن "كارلو لي ى" CARIO LINZI " إن المـصريين القـدماء كانوا أساتذة في فن التصوير والتمبرا في التاريخ القديم " فلقد استعمل المصريون الألوان المختلفة في رسومهم, وقد توصلوا إلى أسرار استعمالها و عملوا على تثبيتها. ومن الأساليب التي اسـتخدموها في عملية الحفاظ على الأعمال من العوامل الجوية التثبيت بواسطة الـصمغ أو بـالغراء أو زلال البيض أو غيرها من المواد اللاصقة واستعملوا في بعض الأحوال تكسية الرسوم بطبقة مـن مـادة تحفظ الألوان كمادة شمع عسل النحل أو أنواع أخرى من المواد الراتنجية الطبيعيـة كالأصـماغ المختلفة وهذه الطريقة كانت بداية البحث عن استعمال الورنيش فيما بعد.ص ص٢٩, ٣٠

ومن هذه الرسومات الذي استخدم فيها المصريون ألوان الشمع , الرسوم البديعة التي اكتشفت في مصر لوجوه الفيوم, وفي هذه الصدد يذكر يحيى (١٩٩٣) إن هذه الصور التي وجدت في النصف الأول من القرن الميلادي بمدينة مصر وفي عدة مناطق منها, وأطلقت عليها هذه التسمية لكثرة هذه

الصور المكتشفة في مقابر بمدينة (الفيوم) والتي نفذت على ألواح خشبية تثبت بعد ذلك على كفن المتوفى والتي تحتوي على جسده.

وقد بلغ كثير منها دقة في التصوير والتعبير والتلوين إلى درجة عالية من الكفاية, مما يـدل إلى أن السبق في رسم الوجوه (البرتريه) كان لسكان الشرق الأوسط قبل أوروبا بكثير.

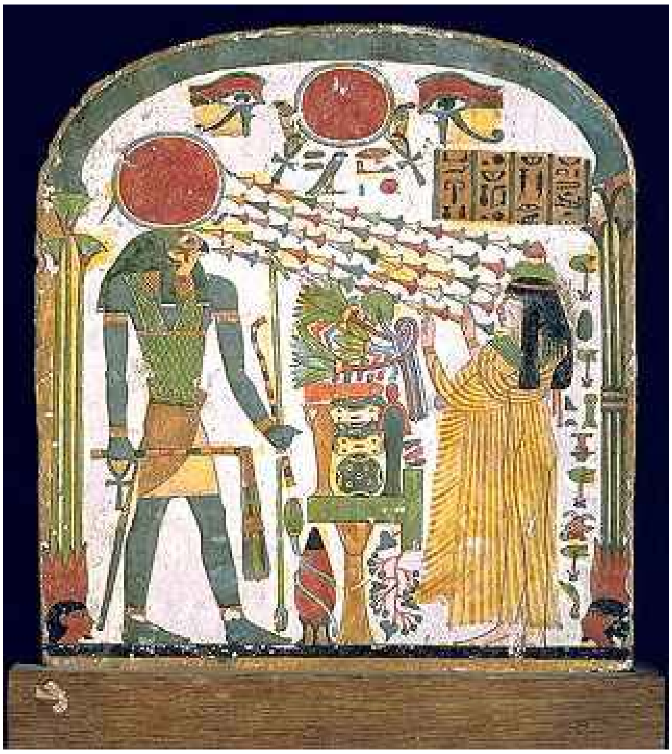
ويوضح شكل (١٠) براعة الفنان ودقة تصويره في تنفيذ الوجوه (وجوه الفيوم), ويضيف عبيـد (١٩٧٣م) أن الطرق والأساليب والخامات التي استخدمها الفنان المصري قد أثرت بشكل كـبير على الحضارات التي جاءت بعدها كالآشورية والبابلية والفارسية كما كان لهـا أثـر واضـح في الحضارة الهندية ولم تكتفِ بذلك فقد أثرت على الحضارة المعاصرة نفسها.



شكل (٦)

رسم غائر فرعوني

عكاشه(١٩٩٩م)



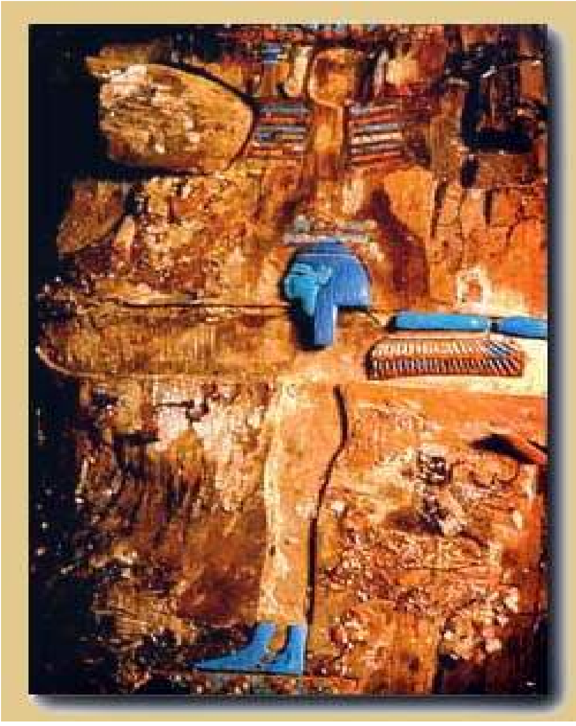
شكل(٧)

لوحة منفذه بألوان التمبرا عكاشه ثروت(١٩٩٩م)



شكل (٨)

صندوق خشبي (تابوت) مرسوم عليه بألوان مائية عكاشه ثروت(١٩٩٩م)



شكل (٩)

لوحة جدارية استخدم فيها خامات بارزة   عكاشه ثروت(١٩٩٩م)



شكل (١٠)

لوحة لوجوه الفيوم   www.kenanaon line. com

٣. الفن الإسلامي:

نشأ الفن الإسلامي منذ البداية على الوحدة القائمة بين الروح الإسلامية والتعبيرية, في كيانه الفني حيث اهتم بتحوير العناصر وتشكيلها بأشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل تحمل طابعاً مميزاً يعبر عن وحدة الجمال الفني ووحدة العقيدة.

ويعرف قطب الفن الإسلامي قائلاً "ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام... إنما هـو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زوايا التصور الإسلامي لهذا الوجود. وهو التعبير الجميل عـن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان هو الفن الذي يهيـئ اللقاء الكامل بين الجمال و الحق. فالجمال حقيقة في هذا الكون والحق هو ذرة الجمال. ومن هنـا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود.كما يعرف الفن في موقع آخر بأنه "هو محاولة البشر لتصوير الإيقاع الذي يتلقونه في حسهم من حقائق الوجود، أو من تصورهم لحقائق الوجود، في صورة جميلة مؤثرة ".

يذكر كونل (١٩٦٦م) أنه لم يظهر الاتجاه إلى تشييد المساجد الضخمة والقصور الشامخة في حكـم المسلمين إلى بعد انتقال الخلافة إلى دمشق وذلك سنة ٦٦١م على يد معاوية رضي الله عنه مؤسس الدولة الأموية فبدأ بتشييد المساجد والمباني...وغيرها, فكانت هي البدايات الأولى إلى الفن بشكل عام. إن الفن الإسلامي هو فن متجانس ومميزوج في هويته على الأغلب, فهو يشمل بلاداً واسـعة مختلفة في مزاياها ويعود ذلك التجانس لكون الفن الإسلامي مرتبط بدين واحد, وتحت راية واحدة, مما أدى ذلك إلى فرض أسلوب متشابه في جميع الأقاليم الإسلامية رغم بعدها عن بعض.

ويذكر فضل (١٤١٦هـ) عن ديفيد رايس DAVID T. RICE في كتابه الفن الإسلامي " ISLAMIC ART "إن أكثر ما يلفت النظر إلى الفن الإسلامي هو الطريقة التي استطاع أن يكون ا طريقة محدودة وأسلوباً مميزاً يتمثل في الوحدات الزخرفية, والنظام المعماري المـتقن منـذ السنوات الأولى للهجرة هذا الفكر المرتبط بالفكرة والعقيدة." ص ٣٨

ويذكر حماد(١٩٧٣م) ومع الفتوحات الإسلامية التي امتدت إلى شمال أفريقيا وآسـيا الـصغرى وأسبانيا وتركيا... نجد أن لكل منها اتجاهاً فنياً خاصاً يميزها عن غيرها من البلدان فقد بدأ النشاط الفني الإسلامي يظهر في ليبيا ومراكش وتونس والجزائر والأندلس وإيران والعراق وسوريا ومصر, وكل المناطق التي دخلها الدين الإسلامي وبذلك بدأ تاريخ الفن الإسلامي يسجل مراحل جديـدة لتطور الفنون. و لما كان لكل هذه البلاد التي دخلها الدين الإسلامي فنون سابقة, فإ ا بقيـت في أوطا ا, ولكنها أخذت بالتطور مع المفاهيم الجديدة للدين الإسلامي. ولذلك فإننـا نـرى تعـدد

لمدارس مختلفة للفنون والعمارة الإسلامية, ومنها المدرسة السورية المتأثرة بالفنون الهلينية, والمدرسة المصرية التي كانت مركزاً للفن القبطي, والمدرسة المغربية وتشمل تونس والجزائر ومراكش وأسبانيا, والمدرسة الفارسية وهي إيران والعراق المتأثرة بالفن الساساني, ثم المدرسة العثمانية وتشمل تركيا والأنضول, وأخيراً المدرسة الهندية.

أما عن التصوير فقد مارس الفنان المسلم نوعين من التصوير وهما التصوير الجداري وتصوير المخطوطات,أما النوع الأول: فهو التصوير الجداري فكان ملازماً للزخارف العمرانية, فهو عبارة عن تصوير بالألوان المائية ترسم على الجدران وكانت المواضيع عبارة عن تمجيد للحكام والملوك أو مناظر الصيد والطرب... ويضح شكل (١١) منظراً عن إحدى الغزوات التي انتصر فيها المسلمون وعودة القائد مع جنوده وهو يحمل فيلاً على كتفيه دليلاً على القوة, كما كانت تستخدم زخارف الأشكال النباتية والطيور, واقتصر ظهور تلك الرسومات على جدران الحمامات والقاعات الخاصة.

ولم يعثر حتى الآن على أي دليل على ممارسة العرب لفن التصوير الجداري قبل العصر الأموي.

أما النوع الثاني: وهو الذي فضلوه على فن التصوير الجداري وهو عبارة عن تزين المخطوطات والكتب التاريخية والعلمية وعرف باسم" تصوير المخطوطات.

ونلاحظ الفن الإسلامي قد حد من عمل التصوير للأحياء إلا بقدر قليل, وذلك راجع إلى أن الدين الإسلامي ينهى عن عمل الرسم التي تمثل الإنسان حتى لا تختلط مع الوثنية وقد جاء في الحديث الشريف ما ينهى عن عمل صور المخلوقات الحية (ذوات الأرواح), حتى لا تنم عن أي اتصال بعبادة الأوثان... لذلك انتشرت رسومات الأزهار والأشجار والأشياء الجامدة أو الهندسية... فيما عدا الهند وبلاد فارس لم يخرج الفن الإسلامي عن هذه القيود إلا نادراً, ويوضح شكل (١٢) زخارف هندسية اشتهر ا الفنان المسلم مبتعداً عن التشخيص, وقد برع في هذا المضمار كلُ من الفن الفارسي والهندي. ولما كان المسلمون منهمكين في عباد م, لم يوجهوا أنظارهم إلى الطبيعة بشكل مباشر, لذا نجد أ م يستعيضون عنها ببدائع التخطيط الهندسي وبالأشكال التي تعرف بالاربسك (التو ريق) والتشكيلات المتشابكة أو الهندسة بدلاً من الطبيعة الحية. وبسبب تحوير الأشكال وتجريدها في التكوينات الزخرفية فلا يسهل تميز أشكالها الطبيعة في الفن الإسلامي. ولذلك يعد الفن الإسلامي أقل الفنون اتجاهاً إلى الناحية الواقعية, ويوضح شكل (١٣) ورق من مصحف وقد استخدم فيه ورق الذهب كوسيط مشترك مع الألوان والأحبار وقد جمعة الرسوم بين نظام الزهور والدوائر.

ويضيف محيط الفنون (بدون) أن فن التصوير بلغ ذروته في الفن الإسلامي في القـرن ١٦عنـدما انتشرت الكتب والمخطوطات التي خدمت الدين والعلم والفلسفة, وعندما كثر بناء القصور الـتي احتاجت إلى أعمال الافريسك, والتصوير, الجداري الزخرفي, وفن المخطوطة.

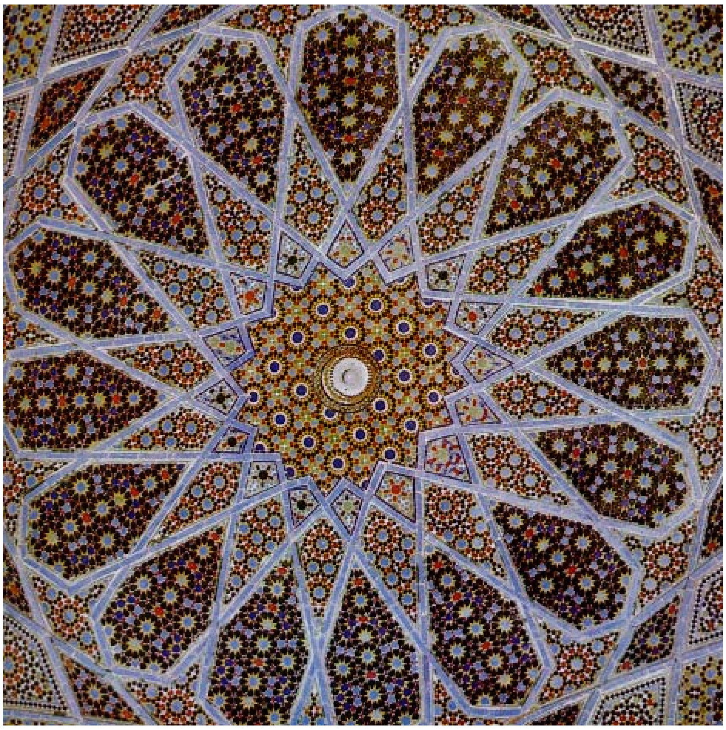
أما من ناحية الوسائط المستخدمة في الفن الإسلامي فقد كان الفنان المسلم مبدعاً في انتقـاء تلـك الوسائط فقد استخدم رقائق الذهب لتزيين الرسومات في المخطوطات والتصاوير الجدارية مما يضفي على العمل نوعاً من الثراء والفخامة, كما استخدم رقائق المعادن والصدف والعاج في تزيين بعـض التصاوير, كما اشتهر الفنان المسلم بعمل الزجاج المعشق بالجص شكل (١٤) والتي بالغ فيه الفنان المسلم إلى درجة من الفن لم يصل لها فن من الفنان في ذلك الوقت. كمـا بـرع الفنـان المـسلم بالفسيفساء والتطعيم شكل (١٥) الذي تميز به وأبدع فيه خير إبداع.



شكل (١١)

رسم تصويري فارسي لإحدى الغزوات الإسلامية المنتصرين فيها

الفن الفارسي



شكل (١٢)

قبة الشاعر حافظ في شيراز إيران

الصايغ (١٩٨٨م)

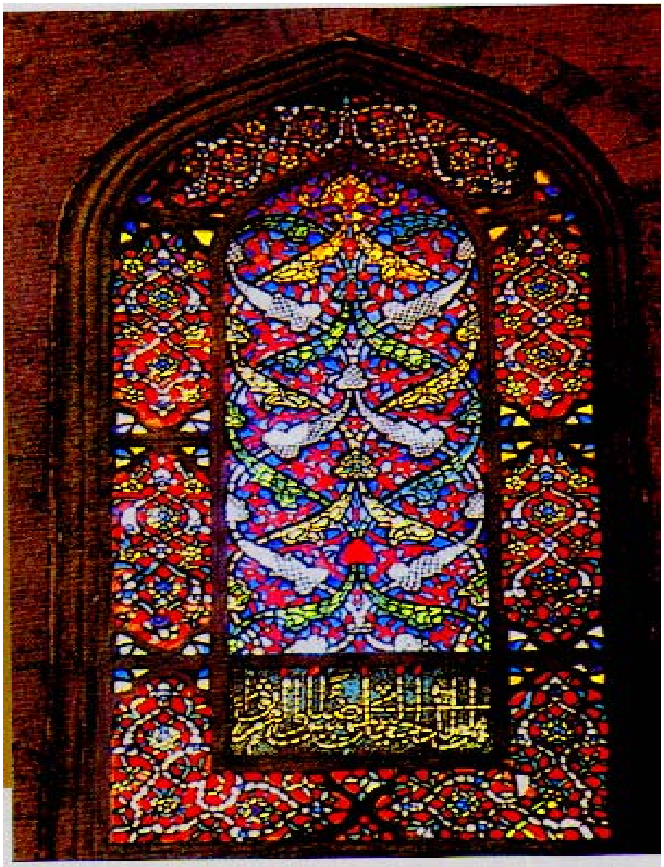


شكل (١٣)

صفحة مصحف مزخرفة بورق الذهب تجمع بين نظام الزهور والدوائر

المكتبة السليمانية تركي

الصايغ (١٩٨٨م)



شكل (١٤)

نافذة بالزجاج المعشق بالجص في جامع السليمانية

أستنبول تركيا

الصايغ (١٩٨٨م)



شكل (١٥)

التطعيم بالفسيفساء الملونة

المغرب مدينة فاس

الصايغ (١٩٨٨م)

المبحث الثاني: الوسائط التشكيلية التقليدية وغير التقليدية

أولاً: عرض لبعض الخامات التقليدية :

ألوان ذات وسيط مائي:

١.التصوير المائي Watercolor:

يعد التصوير المائي من أقدم الوسائط التي استخدمها الإنسان في التعبير عن ما يشعر به. ولاشك أن أصل التصوير المائي يعود إلى العصور التاريخية القديمة ونرى جذورها في الألوان التي استخدمها قدماء المصريين وغيرهم من الحضارات القديمة, ألا إن التصوير المائي كما يذكر حمـاد (١٩٧٣م) بالمفهوم الحديث قد عرف منذ ١٤٠٠م وقد استعمله في ألمانيا المـصور المعـروف البرتـو دورر Alberto Durer في بعض رسومه السريعة للرحلات التي قام ا.

أما في فرنسا فقد استعمل الرسامين الفرنسيين هذا النوع من التصوير في منتصف القرن الثامن عشر ونذكر منهم دلا كروا الذي استعمل التصوير المائي كثيراً في عمل الرسوم السريعة (الاسكتشات) كما استعملها كذلك (كورو) في بحوثه لقيم الضوء كما اشتهر التصوير المائي في كلٍ مـن انجلتـرا وهولندا و إيطاليا وقد أنشئت عام ١٨٨٠م جماعة العائلة الفنيـة Family Artist وكانـت مركزاً لتجمع فناني التصوير المائي.

اتخذ التصوير المائي اسمه من أن ألوانه تذاب في الماء, أما الوسيط المستخدم فيه فقد يـستعمل معـه مادة أخرى مثل الجلسرين أو العسل أو السكر, والغرض منه هو تثبيت الألوان على سطح اللوحة وإعطاءها بريقاً لامعاً. شكل (١٦) ويعرفها بايرز(بدون) على أ ا "امتزاج اللون بخامة يمكن أذابتها في الماء, وتتبخر بعد أن توضع طبقة اللون المذاب فوق سطح الورقة, فليس الماء إذن هو الخامة, بل هو فقط وسيلة لنقل اللون تسمح للفنان بأن يستعملها سميكاً أو رقيقاً حـسب الرغبـة".ص١٦٩.

وكما يمكن أن تستعمل ألوان الماء على الورق فكذلك قد أمكن لبعض الرسامين اسـتعمالها علـى أسطح أخرى مثل سطح العاج أو رق الغزال الذي كان يرسم أو يكتب عليه, وكـذلك الحريـر والزجاج وغيرها من المواد والأسطح الأخرى التي تحضر لذلك من الجـسور أو الـواح الخـشب المحضرة بطبقة من الأبيض المصنوع من زلال البيض ليغطي السطح و المسام ويجعل منه مادة تصلح للرسم بالألوان المائية. أما في الوطن العربي فقد عرف التلوين بالألوان المائيـة في بعـض الرسـم والزخارف التي كانت تزين ا بعض الكتب, ونرى ذلك في رسومات الواسطي وغيره من الفنانين أما في العصر الحديث فقد حمل لواء ضة التصوير المائي في أوائل القرن العشرين الفنان المـصري هدايت وقد سار على أثره كلٌ من شفيق زاهر وحبيب جورجي ونجيب أسعد.



شكل (١٦)

تصوير مائي لسوق شعبي

٣ - التصوير بألوان الجواش:

ألوان(الجواش) في الرسم والتصوير لها طابعها الخاص الذي يميزها عن غيرها من مـواد التلـوين الأخرى, فهي بدون إضاءة ولا بريق بخلاف الألوان المائية, كما أ ا تعطي جواً معتم, بالإضـافة إلى ملمس يمتاز بالجفاف حتى يكاد يشبه ألوان الباستيل.

ويعرفها عبيد (١٩٧٣م) "بأ ا ألوان مطحونة غير شفافة تصنع من خليط من الأصباغ والمـساحيق والصمغ العربي, كما يضاف إليها زلال البيض للبقاء مدة أطول ولها قدرة كبيرة على تغطية سطح اللوحة أو الوسط التي ترسم عليه... وذلك بخلاف الألوان المائية العادية الشفافة الـتي تـذوب في الماء" ص٢٧. ويعرفها الباحث بأ ا ألوان مائية ذات قوام كثيف (سميكة) أثناء التلوين وغير شفافة وتمتاز بقدر ا على الخلط فيما بينها لإنتاج لون جديد يختلف عن السابق.

ويرسم بألوان (الجواش) على الورق وعلى الأخشاب ويمكن الرسم عليها مباشرة أو بعـد تنعـيم السطح ودهنه بطبقة من (الجسو) أو ألوان التمبرا ليكسب السطح كله لوناً موحداً يمكن الرسـم عليه, كما يمكن الرسم على الأسطح المتعلق ا مواد دهنية كدهانات الزيت وكـذلك الأسـطح الملساء اللامعة مثل الزجاج.شكل (١٥). ويذكر حماد (١٩٧٣م) إن ألوان (الجواش) تعتـبر مـن الألوان الهامة في مجال الرسم فهي تتمتع بخاصية الجفاف السريع والسماكة تاركة في بعض الأحيـان كتله لونية في العمل, هذا بالإضافة إلى أ ا قابله للتلوين على أي خامة مما يساعد المصور على تجمع أكثر من قطعة على سطح اللوحة سواء كانت أوراقاً أم قطعـاً مـن المعـدن أم أقمـشةً, فـإن مادة(الجواش) قادرة على تلوين كل هذه الخامات حتى يصبح العمل متجانساً من حيث الألـوان.

ومن مزايا ألوان (الجواش) الثبات إلى درجة كبيرة فلا تذوب في الماء بسهوله وخاصة بعد تقادمها, ومن أجل هذا فإن كثيراً من الفنانين القدامى كانوا يفضلو ا في التصوير خاصة في عصر النهضة... بل وحتى الآن, لما لها من رونق لوني يفوق الألوان الزيتية في بعض الأحيان. لقد تطـورت ألـوان (الجواش) وصنعت ألوان ذات وسيط مائي وتحمل نفس المواصفات مع قوة بقائها أمـام عوامـل التعرية, بالإضافة أ ا جاهزة للاستعمال دون خلطها؛ أي أ ا تأخذ من الأنبوب مباشـرة, وهـي تستخدم بشكل كبير من قبل الفنانين لما لها من سرعة هائلة على الجفاف السريع؛ ولذا أصـبحت أكثر استخداماً من الألوان الزيتية.



شكل (١٧)

كانديسكي Kandinsky

٣٥٠ x ٢٣٣

www.artofeurope.com

٣ – التصوير بالاكريليك:

خامة الاكليريك خامة جديدة هي كردة فعل للتعمق في تصنيع البلاستيك؛ وتذكر روز زكي(١٩٩٥م) (والمصوران (ديجو ريفيرا) و (دافيد الفارو سيكوروس) من المكسيك هما مخترعي هذا النوع, حيث اخترعاه مع خامات أخرى عام١٩٣٠م. وقد قدمت أعمال بهذه الخامة في عام ١٩٣٦م بمدينة نيويورك.كما أن أصل هذه المواد مستخلصة من (البوليمرات), ومع التطور التكنولوجي للألوان تم الحصول على وسائط ومواد تساعد على التطور ونمو المنتج الجديد ومدى ثباته وتحمله لظروف الجو.

أن خامة الاكليريك يمكن استخدامها كثيفة من الأنبوب مباشرة أو تخفيفها بالماء فتصبح شفافة مثل الألوان المائية, كما أنها سريعة الجفاف وتستخدم بالفرشاة والبخاخ وسكين البليت, كما أنها تخلط بالرمل ونشارة الخشب ويمكن محوها بسهولة وهي مبللة ولكن متى جفت فيصعب إزالتها أو محوها.

استخدمت ألوان الاكليريك بكثرة في العصر الحديث وذلك لمميزاتها التي تميزها عن بقية الألوان, كما أنها تتمتع بنظارة ولمعان بعد جفافها, ومن الممكن إضافة مواد ووسائط أخرى معها .

ثانياً: ألوان جافة أو طرية

٣ .التصوير بألوان الباستيل:

للرسم بإصبع الباستيل والأساليب المتبعة في تلوين الأعمال الفنية فيه طابعها الخاص التي يميزها عن غيرها من خامات التلوين الأخرى, إذ لا تدخل عليها المذيبات, ويرسم بها مباشرة على الخامة المراد الرسم عليها.

و الباستيل على نوعين: الباستيل الطباشيري الصلب, ويصنع من الجبس مضافاً إليه لون ويكون على شكل اسطواني أو مربع. شكل (١٨)

النوع الثاني: الباستيل الطري المضاف إليه الزيت في تركيبه الإنتاجي مما يكسبه الليونة أثناء التلوين, ولا يحتاج الأمر إلى عناصر وسيطة في الرسم مثل الماء أو الزيت أو البيض الذي يستعمل في ألوان (التمبرا).شكل (١٩). ويضيف حماد (١٩٧٣م)ويصنع الباستيل عادة من عدة درجات, فمنه الناعم والمتوسط والصلب وقد أصبح الباستل فناً مستقلاً منذ القرن الثامن عشر, وهو يتناسب مع أسلوب فن الركوكو الذي يمتاز برقتة في التعبير المعروف في هذا العصر.

ومن رواد فن الباستل في العالم هم الفنان جان بابتيست JEAN BAPTISTE بانجلترا وموريس كونتين MOURICE QUENTIN في فرنسا والمصور جيمس شاربلز JAMES SHARPEELS في أمريكا, وفي القرن التاسع عشر ظهر المصور ادجاد ديجا EDGAR DEGA وذاع صيته في التصوير بالباستيل, إذ استخدم رسم الباستيل كنوع من الرسم وادمجه مع الزيت كعنصر وسيط, وظهر في العالم العربي الفنان المصري محمد صبري, ويوسف كامل, والفنان السعودي محمد سيام... وغيرهم.

ويلي الباستيل الزيت في التلوين والاستخدام ويرى البعض إن الرسم بألوان الباستيل هو أفضل عناصر التصوير, إذ أنه بتأثيرات ألوانه يمكن أن تتنوع بصورة لا نهائية لها بوضع لون فوق لون أخر, موضحاً بذلك التباين القوي بين درجات الألوان الغامقة والفاتحة.

ومن مميزات ألوان الباستيل أنها رخيصة الثمن, وقابليتها على البقاء دون جفاف, ومن عيبها تأثرها بالرطوبة, ولذا يفضل رش العمل بمادة مثبته له كالورنيش الخاص بالباستيل.

لقد أبدع الفنانون بالرسم بألوان الباستيل منذ أن عرفت حتى وقتنا الحاضر. كما أنه يفضل استعمال ألوان الباستيل في المدارس والمعاهد والكليات؛ وذلك لسهولة استخدامه وسرعة تنفيذ أعماله, ويرى البعض أن الباستيل من الوسائط التي تحتاج إلى ممارسة وتمرين خاص لصعوبة تنفيذ أعمالها بدقة, لذلك لا نرى لها انتشار كثير بين الرسامين وخاصة في الوقت الحاضر.

٤- الألوان الخشبية:

تعتبر الألوان الخشبية وسيلة من وسائل الرسم , وهو مصنع من لون متماسك يصب قلم اسطواني خشبي, وتعد هذه الخامة من ابسط الخامات استعمالنا في التلوين. وللألوان الخشبية أسلوب خاصا في تتميز بالخفة والشفافية أثناء التلوين, كما أن لها أهمية واسعة في إيجاد مساحات شاسعة لتأثير الظل والنور, وأكثر ما تستخدم هذه الأقلام في عمل الرسم Drawing أي التخطيط وهو على نوعين الأول: التخطيط الكروكي لسيء تمت رؤيته في لحظة معينة . ويكون بواسطة تحريك رأس القلم بحركة سريعة.

النوع الثاني : التخطيط الكامل أي العمل المنتهي القائم بذاته والمعبر عن موضوع وليس مجرد تخطيط .

٥- الألوان الخشبية ذات الوسيط المائي:

تطورت تلك الأقلام الخشبية من كو ا مادة صلبة لا يمكن إذابتها إلى مادة يمكن إذابتـها بوسـيط مائي, فمن الممكن تلوين مساحة معينة من سطح الورقة ومن ثم تمرير الفرشاة المشبعة بالماء على تلك المساحة الملونة لتعطي تأثير الألوان المائية ومن الممكن تخفيفها وإضافة الألوان الخشبية مرة أخرى.

وتمتاز هذه ألوان بسهولة استخدامها في عملية التلوين,كما تعطي نتائج هائلة وسريعة.



شكل (١٨)

شعبيات باستيل زيتي- عمل خاص بالفنان



شكل (١٩)

شعبيات باستيل جاف- عمل خاص بالفنان

ثالثاً: ألوان ذات وسيط زيتي

٦- التصوير الزيتي:

يعد التصور الزيتي من أكثر الطرق المستخدمة في إنتاج الأعمال الفنية وذلك لقدرته الهائلة في التعبير الذي تحققه هذه الخامة المتنوعة في أشكالها وأساليبها التي لا تحصى.

تذكر روز زكي(١٩٩٥م)" أن ألوان الزيت هي التي تكون فيها المادة الملونة معلقة في وسيط حامل من أحد الزيوت القابلة للجفاف. أي أن هذا النوع من التصوير يعتمد على الخواص المميزة للزيت كمادة وسيط لاصقة للألوان فتمتزج ا وتجف معها عند تعرضها للهواء". ص١٣

ويذكر عبيد (١٩٧٣م) "لم يعرف التصوير الزيتي على وجه التحديد تاريخ استخدامه كخامة من خامات التصوير رغم أنه قد استخدم قديماً العصارات الزيتية لبعض النباتات والشحوم عند الفراعنة وغيرهم إلا أنه يذكر في تاريخ الفن أن الشقيقين(هيوبرت وجان فان ايك) HUBERT AND JAN VAN EYCK هما اللذين اخترعا خامة الزيت كوسيط في التصوير حوالي عام ١٤١٠م". ص٣٠. كما انتشر التصوير الزيتي بين المصورين في العالم المتحضر في منتصف القرن الخامس عشر, وأخذ هذا الأسلوب يطغى على التصوير بألوان التمبرا الذي كان منتشراً في تلك الحقبة الزمنية؛ وذلك لأن التصوير الزيتي يتميز عن التصوير الآخر باتساع ممارسته العملية فالفرشاة تعمل بسرعة في يد المصور على سطح اللوحة بالإضافة أن الألوان تقاوم عوامل الزمن وتحقق زهاء الألوان و جتها, وتعطي الفنان إمكانيات واسعة للتعبير بطريقة حرة سريعة ومعبرة, كما أنه يحقق نسبياً السهولة في العمل وإمكانية وضع الألوان والأصباغ المختلفة في صراحة وجراءة.شكل (٢٠). ويمتاز التصوير الزيتي بمدى مجال درجاته اللونية أي عدد الدرجات اللونية من الفاتح إلى الداكن في كل لون, كما أنه من الممكن استعمال الزيت طبقة فوق طبقة أخرى وبذلك يكون في الاستطاعة إصلاح ما في العمل الزيتي من أخطاء حتى بعد مضي وقت طويل.

كما أن خامة الزيت تستخدم في تصوير لوحات على قماش معالج بطبقة من أكسيد الرصاص الأبيض والغراء, على أن يكون القماش مشدوداً على إطار من الخشب, وأحياناً يرسم بالزيت على ألواح من الخشب بعد معالجة السطح, كما أن الخطوط الخارجية ترسم بأقلام الفحم.شكل (٢١)

وتتصف هذه الخامة بذلك التنوع الهائل في طرق استخدامها وإمكانيا ا فمنذ اكتشافها حتى اليـوم تطالعنا أعمال الفنانين وقد تميزت بطرق وأشكال مختلفة من حيث الاستخدام وطريقة التوظيف.
لقد عبر الفنانون عن انفعالهم وأساليبهم المختلفة في جميع المدارس, مستخدمين خامة الزيت لتنفيـذ تلك الأعمال الخالدة من مئات السنين وهي صامدة وكأ ا رسمت بالأمس القريب. لقـد خـدمت ألوان الزيت الفنان وسهلة له الطريق للتعبير عن مشاعره وأحاسيسهم.

٧– ألوان ذات وسيط مائي زيـتي:

تقدمة التكنولوجيا والتطور العلمي للمصنعات ألونية فطرحت احدد الشركات العالمية وهي شركت ونتون **Winton** خامة لونية حديثة تتمتع بخاصية الذوبان سواء كان الوسيط مـائي أو كـان الوسيط زيتي, ويمكن تنفيذ أعمال ذه ألوان وجمع بين الأسلوب المائي الـذي يمتـاز بالـشفافية والأسلوب الزيتي الذي يمتاز بالعامة والتدرج الوني. كما تستخدم هذه ألوان على جميع الأسـطح تقريبا فمن الممكن استخدامها على الورق, والخشب والفخار والمعادن والحجر والفلين, بالإضـافة إلى أ ا ثابتة في مختلف الظروف الجوية. وتجود في الأسواق على شكل أنابيب اسـطوانية وبأسـعار مناسبة .



شكل (٢٠)

الموناليزا ليوناردو دافنشي(١٩٨٨م)



شكل (١٩)

ثانياً: الخامات غير التقليدية:

اللدائن

إن التطور الذي حدث عقب الحرب العالمية الثانية وبداية الثورة الصناعية في أوربا أحدثت تغيراً جوهرياً في شتى المجالات وخاصة في المجال التكنولوجي والصناعي, فظهرت مواد وخامات حديثة لها خاصية البقاء والاستمرارية أمام عوامل التعرية, ومعها تطور مفهوم البيئة بتطور تلك العلوم التطبيقية فأخذت تتدرج تحت المواد المصنعة.

وجدير بالذكر أن الطبيعة التي سخرها الله تبارك وتعالى لعباده قد أمدتنا بالكثير من المواد والخامات منذ أن وجد الإنسان على وجه الأرض, كما أن الطبيعة هي المصدر الأساس للإنسان سواء كانت تلك المصادر غذائية أو استهلاكية, قال تعالى "{هو الذي جعلَ لكُم الأرض ذَلُولاً فَامشوا فِي مناكِبِها وكُلُوا مِن رزقِهِ وإليهِ النشور } (١٥) سورة الملك. ومن المواد الطبيعية التي أمدتنا بها الطبيعة اللدائن (البوليمارات), ويذكر الجبالي (١٩٨٨م) أن هذه الكلمة "يونانية الأصل وتنقسم إلى قسمين " بولي poli وتعني كثير أو متعدد وكلمة (بوليمر) تعني كثير الوحدات أو متعدد الجزء" ص٨٣. ومن الأشياء التي تنتمي إلى البوليمارات الخشب والصوف والحرير والقطن والمطاط وما هي إلا (بوليمارات) مخلقة طبيعياً التي سخرها الله لنا سبحانه , كما أن البروتين والأحماض الأمينية (والكربوهيدرات) هما أيضاً (بوليمارات) أمدتنا بها الطبيعة لتلعب هذا الدور الهام للحفاظ البيولوجي على الحياة.

ولم يبدأ ذلك العصر الذي إن جاز لنا نسميه عصر (البوليمارات) الصناعية إلا منذ ما يقارب الخمسين عاماً نتيجة لذلك التحدي الذي واجه الإنسان في سبيل الحصول على تلك (البوليمارات) الطبيعية أما لندرتها أو لتعذر الحصول عليها زمن الحرب لارتفاع تكلفتها, وقد ساعدت المعرفة العلمية بحقائق التركيب لتلك المواد وكيمياء المواد العضوية على استحداث تلك (البوليمارات) الصناعية وتخليقها من خامات أولية كالفحم والبترول والنبات الحيواني.شكل (٢٢)

تعريف اللدائن:

ألحق لفظ اللدائن في الموسوعات العلمية والفهارس التكنولوجية في أواسط العشرينات من هذا القرن ليرمز إلى عائلة كبيرة من الخامات المستحدثة التي صنعها الإنسان, ويذكر الجبالي (١٩٨٨م)

"يبدو أن هذا اللفظ قد أطلق ليعبر عن خاصية تمتلكها هذه الخامات وهي خاصية اللدونة, وتعرف اللدونة بأنها قابلية المادة للتشكيل تحت تأثير قوى خارجية كالحرارة والضغط أو الشد دون أن تفقد تماسكها مع الاحتفاظ بشكلها الجديد حتى بعد إزالة هذه القوى ".ص٨٤

تمتلك اللدائن خاصية أخرى مميزة,بأنها مركبات غير عضوية , وعليها فإنه يمكن تعريف اللدائن" بأنها مواد عضوية تمتلك خاصية اللدونة في إحدى مراحل تكوينها". ولهذه المادة في تركيبها خاصية معينة فهي لا تتدفق بسهولة كالسوائل بل تبقى في حالة جامدة نوعاً ما إذ تتحول إلى مادة رخوية مابين السيولة والصلابة مما يجعلها قابلة للتشكيل تحت الضغط مع الاحتفاظ بشكلها الجديد حتى بعد إزالة ذلك الضغط. وهي على نوعين:

(لدائن تتأثر بالحرارة): وهو نوع يتأثر بالحرارة في حالة تعرضه للحرارة يصبح رخواً قابلاً للتشكيل بسهولة تحت الضغط أو الخدش ويتصلب بالبرودة, وفي حالة تعرضه للحرارة " التسخين " فإنه يفقد التشكيل الذي عليه ويصبح قابلاً للتشكيل مرة أخرى.

أما النوع الثاني (لدائن مستقرة حرارياً) أي أنها تشكل مرةً واحدة على الثبات دون تغيير, حيث إنها لا تلين مرة أخرى.

وتوجد اللدائن بأشكال مختلفة إما في شكل سائل أو معجون أو مسحوق أو كرات بلورية صغيرة أو رقائق أو أنابيب أو كتل صلبه أو إسفنجية, وعليها يمكن تشكيلها أو صبها على شكل قوالب هذا بالإضافة إلى أنها قابلة للائتلاف مع مواد أو خامات أخرى كالخشاب, والمعادن, ... وغيرها من المواد الأخرى. شكل (٢٣)

<u>اللدائن كوسيط تشكيلي في العمل الفني :</u>

بعد اكتشاف اللدائن (البوليمارات) والتي ينطوي تحتها (البلاستك) بعد الحرب العالمية الثانية تعددت الأشكال والألوان لهذا المنتج الحديث في الأسواق العالمية, ومع رخص ثمنها ووفرة إنتاجها, حيث إن الفنان يواكب المعرفة دائماً والاكتشافات العلمية في جميع مراحل التطور الإنساني, ومع تقلص المسافة بين الفن والتكنولوجيا, يقع على عاتق الفنان عبء تحمل المسؤولية واستيعاب هذه المعرفة العلمية المتدفقة إلى هذا العصر الحديث والاستفادة منها بكل ما يراه الفنان وعليه أن يترجمها بطريقته الفنية إلى أعمال لها خاصية التواكب مع هذا العصر الحديث.

لقد دخلت اللدائن في عالم الفن التشكيلي واستطاع الفنان إلى تحويلها من كونها مادة إلى مفهوم

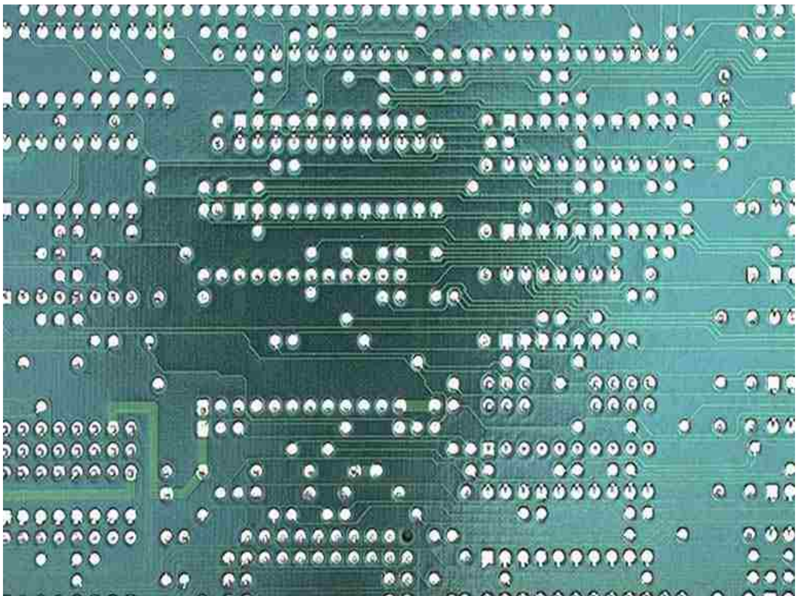
و أصبح من الممكن تطويعها لفكرة الفنان ورؤيته, والكيفية التي يعالجها ا وفق إحساساته وطريقته الخاصة. ولقد طالعنا القرن العشرين بمدارس فنية حديثة متعـددة والـتي اسـتفاد مـن التطـور التكنولوجي في كافة ا الات وخاصة الصناعية منها.
يذكر (سمث١٩٩٧م) أن تلك المدارس قد سلكت منهجاً ينحو إلى التجريد منذ نـشأت تلـك الحركة سنة ١٩١٢ بشكل كامل في هولندا وألمانيا وروسيا حيث حاول الفنانون تلخيص وجهـة النظر المستمدة من الطبيعة وتلخيصها بشكل مبسط.وكانت البدايات الأولى للمدرسة التجريديـة التي استخدمت تلك الخامات المتنوعة لإ نتاج أعمال تجريدية حديثة تستخدم فيها وسائط جديـدة من إفراز التقدم التكنولوجي, وتلتها الحركة البنائية وهي في أصلها حركة تجريدية اعتمدت علـى كثير من آراء المهندسين المعماريين, والتي قامت أساساً على توظيف تلك الوسائط لخدمـة ا تمـع وإيجاد فن يقوم على حركة الفراغ وكانت خاماتـه المـستخدمة مـن بقايـا الآلات المـستعملة والإنشاءات الزجاجية أو البلاستك الشفاف واستطاعوا بذلك استخدام اللدائن بأشكالها المختلفـة في العمل الفني, واستخدامه كوسيط تشكيلي في العمل التصوير يحمل خصائص تعبيريـة جديـدة استطاعت أن ترمز لذلك العصر الحديث والذي تغير في المفهوم الفني للعمل التصويري الحـديث, لقد أبدع فنانو هذا العصر في استخدام هذه اللدائن وتوظيفها في أعمال فنية, بعد ما يـستطيع أن يتحكم في شكلها والسيطرة عليها من الناحية التشكيلية , ويضيف عثمان (١٩٩٦م) فقد استخدم الفنان (حاسبر جونز) خامات اللدائن في معظم أعماله عن طريق الصب أو القوالب الجاهزة, وذلك للتعبير عن الواقع, وسهولة تلوين هذا الخامات حسب الكيفية المناسبة شكل (٢٤) . كما كـان يمكن من الرسم عليها مباشرة وسهولة تشكلها وتفريغها بالإضـافة إلى خفـة وز ـا ومرونتـها ومطاوعتها شكل (٢٥). كما دخلت هذه البولمارات في الصناعات الالكترونية (عصر الطاقـة), وأصبحت هذه المادة الأساسية في تركيب وتجميع هذه الأجهزة ؛ لما لها من خاصية تميزها عن بـاقي الخامات الأخرى, وأهمها أ ا غير موصله للكهرباء, بالإضافة إلى خفتة وز ا وسهولة اسـتخدامها. لقد استفاد الفنان من هذه الخامة كبديل حديث على سطح العمل الفني, ومـن الفنـانين الـذي استخدموا هذا الأسلوب الفنان المصري أحمد نوار, فقد استفاد من تلك القطع الالكترونية المهملة من أجهزة الكمبيوتر والتلفاز وغيرها في إنتاج أعمال فنية تجمع بين التقدم التكنولـوجي والرسـم الفني القديم (وجوه الفيوم) في أنتاج أعمال تتماشى مع روح العصر الحديث مضيفاً إليهـا بعـض ألوان الاكريليك شكل (٧٥). لقد استطاع الفنان من الاستفادة من الخامات الـتي مـن حولـه وترجمتها من خامات مهملة وسامته, إلى لغة متعارف عليها بين شعوب العالم, وهي لغة الفن الساكتة

المتكلمة المعبرة عن ما يدور في فكر الفنان الصادق وإخراجها إلى ا تمع حتى يستطيع أن يصلح, أو يشارك في التطوير الحضاري وهذه هي الغاية من الفن التشكيلي .



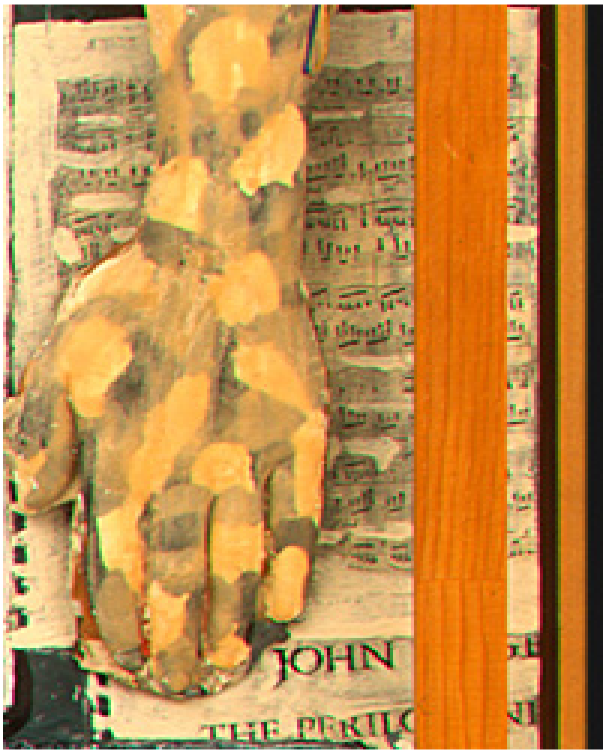
شكل (٢٢)

لوح من اللدائن بعد التسخين– صور خاصة



شكل (٢٣)

لوح الكتروني مصنع من اللدائن- صور خاصة



شكل (٢٤)

يد بشرية مصنوعة من الدائن – جاسبر جونز mysite.verizon.net



شكل (٢٥)

عمل منفذ على البلاستك –رؤوف العطار
www.rouf alattar. com

الفرو تاج (الحكاكة): Frottage

يعد فن الفرتاج (الحكاكة) من الفنون الحديثة في الساحة الفنية, والواقع أن كلمة فرتاج كما بـين عبيد (١٩٧٣م)فرنسية الأصل ومعناها (يحك) وهذا الأسلوب محبب للأطفـال وشـائعاً بينـهم لبساطته, ومن أنواعها وضع ورقة على قطعة معدنية (عملة) وبتمرير القلم الرصاص عليها تظهر الصورة المرسومة على العملة واضحة على الورقة. ومن هذا الفكرة البسيطة اسـتطاع الفنـان أن يحول تلك الفكرة إلى عمل فني له قيمة فنية مستخدماً مجموعة من الخامات ذات السطوح البـارزة وبوضع الورق عليها وتمرير قلم الرصاص أو الفحم أو أي لون على ذلك السطح الخشن لإنتـاج أعمال ذات ملامس مختلفة, وغالباً ما يستخدم هذا الأسلوب في التصوير للحصول على تـأثيرات ملمسيه جديدة. وعلى الرغم من تطويع الفرتاج واستخدامه كأسلوب في أعمال التصوير الحديث إلا أنه يمكن أن يكون وسيطاً فنياً, وذلك في الحالات التي يلجا المصور فيها إلى عمل بـصمات أو تأثيرات أو ملامس على قطع منفصلة من الورق ومن ثم تجميع الأوراق بحسب راية الفنان لها داخل العمل الفني على شكل قريب من (الكولاج).ويذكر الجبالي (٢٠٠٦م)أن مـن الفنـانين الـذين استخدموا ذلك الأسلوب (ماكس ارنست) Max Ernst الذي أتبع في أعمـال الفرتـاج مستخدماً أسطح مختلفة من الخشب والصخور وأوراق الشجر وغيرها في أنتاج عدد من الأعمـال الفنية الفريدة.شكل(٢٦).

الكولاج: Collage

تطور تكنولوجيا الأداء في ممارسة التشكيل على سطح الصورة مـع تطـور ظهـور المـدارس والاتجاهات الفنية الحديثة, فلم تعد خامات الألوان الزيتية بمفردها أو أي خامة من الخامات التقليدية تفي بالمتطلبات التعبيرية للمصور في العصر الحديث. ويعد الكولاج من الوسائط الحديث على سطح العمل الفني التي كانت من أوائل الـتغير علـى الـسطح الحـديث, وتعـرف هـدى زكـي (١٩٨١م)الكولاج Collage"هو بمعنى لصق أو غرى وهو يعني في مجال الفـن لـصق بعـض الخامات في شكل مساحات على سطح الصورة بغرض إبداع تكوينات جديدة, ويعتبر الكـولاج كأسلوب أو (تكنيك) لكيفية إضافة خامات أو عناصر تدخل ضمن الوحدة الكلية للعمل الفـني وتحدث تأثيراً واضحاً فيه"ص٥٣. كما تعرف سحر الديب (١٩٩٨م)"أن الكولاج هو نوع مـن

أنواع الفنون يحتاج إلى موضوع يعبر عنه بالألوان و الخامات التي يقوم الفنان بلصقها على نوع من الورق أو لوح من الخشب".كما يرى ميتشل Mitchel ان الكولاج طريقة فعالة لمساعدة التلاميذ على تنمية المهارات والقدرة الإبداعية والابتكارية من حيث التكوين الجيد لعناصر العمل الفني وتنمي من مهارات الرسم, واكتساب الثقة بالنفس, وتتم هذه العملية عن طريق جمع الصور الفوتوغرافية وصور المجلات والجرائد وخلق عمل فني برؤية فنية جديدة عن طريق الكولاج.ص١٦ وضع الفنان جورج براك البدايات الأولى لفن الكولاج, والتي كان الهدف منها إحداث تأثيرات بصرية تجعل العين تتوهم وتتخيل ما تراه بأنه حقيقي ومطابق للشيء الأصلي.

وتوظيف هدى زكي (١٩٨١م)مع ذلك فإن بابلو بيكاسو هو الذي انتبه إلى أهمية الإمكانيات المتزايدة لهذا التجديد و"هو استخدام التجاور العفوي لورق الجرائد " وكان بمثابة رد فعل للتناول الحر للخامات المختلفة وغير التقليدية والمستمدة من تلك الثورة الفكرية التي ظهرت مع بداية القرن العشرين, والتي كانت تبحث عن كل ما هو جديد والاعتراض عن ما هو تقليدي.

ويذكر الجبالي (١٩٨٨م)" أن عملية لصق الأوراق المزدانة بالكتابة المطبوعة, ومحاولة التشكيل لتؤكد أيضاً الرغبة في التسطيح والبعد عن المنظور, وذلك من أهم محققات التكعيبية والتي أوضحها في ذلك الوقت جورج براك, وبابلو بيكاسو والمأخوذة من فكرة "بول سيزان" ومن ثم التأمل في الفن الإفريقي خاصة الأقنعة والذي نتج عنها أول عمل للتكعيبية على يد بيكاسو وهو" نساء افينيون" " ص ١٠١ إن اللوحات التي يستخدم فيها الكولاج هي لوحة مصممة كلياً أو جزئياً من قطع من الورق أو القماش أو أي مادة أخرى مضافة إلى القماش.

ويذكر عبيد (١٩٧٩م) لقد طغى هذا الأسلوب في البدايات الأولى للمدرسة التكعيبية, والتي كان الهدف منها التعبير عن الإشكال الطبيعية أو أشياء خالية لا أصل لها في الواقع, كما استخدم فنانو الدادا نفس هذا الأسلوب كما نجده في الأعمال الأخيرة لماتيس حيث استخدم قطعاً من الورق الملون كبديل كامل لخامة الزيت. ص ٥٧.ويذكر عطية ٢٠٠٣م) لقد لعب الكولاج جانباً هاماً حيث أتاح للفنان مجالاً لعرض العناصر المردة والمتفرقة معاً في تكوين مندمج ومتوحد. ولا يهم في تحقيق هذا الاندماج بأسلوب الكولاج كون العناصر ثنائية الأبعاد أو ثلاثية. ومن الفنانين الذي استخدموا فن الكولاج الفنان المصري منير كنعان, فتذكر فاتن الفضالي (١٩٩١م) يعد كنعان من أوائل الذين استخدموا الخامات غير التقليدية واستطاع أن يستفيد من مزايا وإمكانات المدرس الفنية الحديثة, ويقول عن أسلوبه" أن الفنان يستطيع أن يعبر بأي خامة يختارها مادامت هذه هي اللغة المناسبة التي تمكنه من التعبير الصادق وأن الفنان الذي ابتكر أعمالاً فنية ذات قيمة رفيعة

باستخدام الخامات التقليدية يستطيع بنفس القدرة أن يستخدم أي خامة مهما كانت, ويحقق مـن خلالها أعمالاً فنية لها نفس القيمة"ص٥٥.



شكل (٢٦)

فورتاج – ماكس ارنست -١٩٢٧م   www.epfl.ch sa

المبحث الثالث:

أولا: القيم الجمالية:

١.الإيقاع :Rhythm

يذكر شوقي (١٩٩٩) " بأن الإيقاع مجال لتحقيق الحركة في العمل الفني فالإيقاع رغم صوره المتعددة مصطلح يعني تردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير". ص ١٦٨

والإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني, وقد تكون هذه الفواصل بين النقط والخطوط, والمساحات, أو بين الإشكال و الألوان التي تقوم بترتيب درجا ـا أو تنظيم اتجاهات عناصر العمل الفني كما أن الإيقاع يعبر عن الحركة, وذلك من خلال تكرار الأشكال بغير آلية وباستخدام العناصر الفنية.

كما تذكر روز زكي (١٩٩٦م) نقلاً عن جون ديوي " أن الإيقاع يعبر عن التغير المستمر في الظواهر الطبيعية بقوله" أنه من الحقائق المعروفة أن الطبيعة نماذج من الإيقاع لا حصر لها كظاهرة المد والجزر, ودورة التغيرات القمرية, وسريان الدم في الجسم, وما في الطبيعة من اطراد وانتظام المتغيرات الكونية".ص٦٦

الإيقاع في العمل الفني :

يذكر ذكري إبراهيم (١٩٦٦م) عن وضيفة الإيقاع بأنه من أهم مقومات العمل الجمالي أن يتسم بنوع من الإيقاع, بل أصبح من أهم الشروط الواجب توافرها في العمل الفني حتى يكتسب ترابطاً وقيمة جمالية. أما البسيوني فيقول " إنه من الخطأ أن يؤخذ الإيقاع الواحد على انه وحدة منقولة, ولكن يؤخذ على أنه علاقة مترتبة على علاقات أخرى كانت الفكرة عنه اصح ". ص٢٣١

ويدل ذلك على انه لا يتم الإيقاع أو يتحقق إلا من خلال تفاعله وارتباطه بالقيم الجمالية التي تؤثر في العمل الفني كالاتزان, والتوافق, والتباين والوحدة, كما وأنه من الممكن أن يتحقق الإيقاع في العمل الفني من خلال طريقة العلاقات والتفاعلات بين عناصر التشكيل المختلفة, كالنقطة, والخط واللون, والمساحة, والملامس, من خلال تنوعا ـا اللا محدودة.

أنواع وأقسام الإيقاع:

قسم عبد الفتاح رياض(١٩٧٣م) وآخرون الإيقاع إلي عدة أقسام:

١. الإيقاع الرتيب أو المنتظم Even rhythm

هو الذي تتشابه فيه كل الوحدات والمسافات في جميع الأوجه, كالشكل والحجم, ما عدا اللون إذ تختلف فيه الألوان, فقد تكون الوحدات سوداء والفترات بيضاء أو رمادية أو العكس. وتتكرر في هذا النوع الوحدات التي يتشكل فيها الإيقاع بشكل منتظم دون أي اختلاف.

٢. الإيقاع غير الرتيب أو غير المنتظم Uneven rhythm

وهو الذي تختلف فيه العناصر وتتشابه فيه جميع المسافات التي بينهما, وبمعنى آخر تتكسر حدة الرتابة والآلية في التنظيم مما يحقق إيقاعاً غير منتظم, سوا أكان من حيث الشكل أو الحجم أو اللون.

٣. الإيقاع المتناقص أو المتنازل Descending rhythm

وهو الذي تتناقص فيه حجم الوحدات تناقضاً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات, أو تتناقص فيه حجم الفترات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات, أو تتناقص تدريجياً معاً ويطلق عليه إيقاع متناقص.

٤. الإيقاع المتزايد أو المتصاعد Ascending rhythm

وهو الذي تتزايد فيه حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات, أو متزايد حجم الفترة تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدة, أو تزايد حجم كل منهما تدريجياً معا, فعندئذ يعبر عن هذا الإيقاع بأنه متزايد.

٥. الإيقاع الحر Free rhythm

هو الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً, كما تختلف فيه الفترات اختلافاً تاماً أيضاً. وقد يقع هذا الإيقاع في أحد مرتبتين:

أ – إيقاع حر يحكمه إدراك عقلي ثقافي فني, و تكون كل الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول وفي هذه الفصيلة تقع الكثير من الأعمال الفنية التي ينتجها ذوي الثقافة الفنية العالمية.

ب – إيقاع حر عشوائي: وفيه يكون ترتيب كل من الفترات أو الوحدات ترتيباً عشوائياً.

٦. الإيقاع الحركي:

وهو الذي يوحي بالحركة الدائمة في العمل الفني عن طريق توزيع العناصر في اتجاهات مختلفة.

وغالباً ما نرى في العمل الفني إيقاعات متنوعة اجتمعت في عمل واحد وأن اجتماعات هذه الإيقاعات لن يضر ذا العمل الفني بل هو يكسب الصورة تنوعاً في الشكل, ويحد من الضجر الذي قد يحس به البعض كنتيجة للرتابة المتناهية لو زاد الإيقاع كثيراً, كما أنه في اجتماع مرتبتين

أو أكثر من مراتب الإيقاع معاً بجوار بعضهما ما يقوي من شأ نها معاً ويعمل على تأكيـد وحـدة العمل الفني, وذلك بشرط أن يكون لأحد الإيقاعات سيادة على الأخر.

٢. التكرار:

يعد التكرار أحد أهم القيم الجمالية في العمل الفني لما له من تأيد لاتجاه العناصر وإدراك حركتها ويكون هذا التكرار عادة مجموعة من العناصر سواء أكانت خطوطاً, أو أقواساً, أو مثلثـات, أو مربعات, أو مجموعة لونية متباينة أو متدرجة.

ويعرف شوقي (٢٠٠١) " التكرار هو استثمار أكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الشكل أو تلك الأشكال خلال ترديدات دون خروج ظـاهر عـن الأصـل" ص١٧٢. وفي عناصر التكرار قد يفقد الشكل بعض خصائصه البنائية التي تـدل علـى ظـاهرة الامتداد, والاستمرارية أو الانتشار المرتبط بتحقيق الحركة على سطح العمل الفني.

وللتكرار أنظمة خمسة يعتمد عليها, ومن الممكن ابتكار أساليب جديدة وأنواع أخرى من التكـرار في حالة المزاوجة أو الخلط بين هذه الإطراف وتذكر روز ذكي(١٩٩٦م) وآخرون بأ نها:

١. التكرار العادي: هو تكرار العنصر الواحد أو الشكل الواحد في موضع ثابت أفقياً أو رأسياً أو مائلاً أو دائرياً... الخ.
٢. التكرار العكسي: هو تكرار يعتمد على تشكيل من العنصر المستمر في التصميم في أوضاع عكسية أو في اتجاه عكسي للاتجاه الأصلي للعنصر.
٣. التكرار التبادلي: هو تكرار يعتمد على التبادل بين أشكال عنصرين مثل زهرة وورقـة أو دائرة ومثلث... .
٤. التكرار المتساقط : وهو تكرار يعتمد على تكرار الشكل وتساقط العناصر , فإذا تـساقط العنصر بمقدار نصف الشكل كان التساقط كلياً , وإذا تساقط بدرجة أقل مـن النـصف أصبح تساقطاً جزئياً .
٥. التكرار المتوالد: وهو يعتمد على توالد الشكل أو العنصر المستخدم في التـصميم نفـسه ويستخدم هذا النظام بكثرة في العناصر الهندسية.

٣. التدرج: Gradation

يعرف رياض (١٩٧٣م) التدرج بأنه " الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينـان وفـق درجـات متوسطة " فالإيقاع يقوم على تنظيم الفواصل من خلال عنصرين هامين هما: الفترات, والوحدات أو الأشكال وتتدرج هذه الفترات في اتساعها مما يؤدي إلى سرعة أو بطء الإيقاع".ص١٦٣

ويذكر رياض (١٩٧٣م) كلما كان تدرج الفترات والإشكال بمسافات صغيرة يحدث إيقاع سريع والعكس عند تكرار الإشكال, والفترات بمسافات كبيرة يحدث إيقاع بطيء أي تقترن الإيقاعـات السريعة بقصر الفترات بين الإشكال, وتقترن البطيئة بطول المسافة.

والتدرج الواسع يبعث الإحساس بالراحة والهدوء, وذلك بعكس التدرج السريع الذي ينقل العين سريعاً من حالة إلى أخرى مضاداً لها, فيرتبط سيكولوجياً بالصراع والقوة, و يكون في هذه الحالـة مناسباً للصور أو المواضيع التي تعبر عن هذه المعاني

وفي التصوير التشكيلي يكون للتدرج في الألوان تأثيراً قوياً في إظهار استدارة الأجـسام الكرويـة والاسطوانية, وقوة التعبير عن العمق الفراغي, أو البعد الثالث فيها.

٤. التنوع: Variety

يعرفه شوقي (٢٠٠١م) "هو التغير والتنغيم الإيقاعي داخل العمل الفني بحيث لا يفقد ذلك العمل وحدته "ص١٧٥.أي يقوم هذا التنوع على نوع من التنظيم للحفاظ على الوحدة فكلمـا جـاء التنوع بين عناصر العمل الفني بشرط توفر نظم واضحة لوحد ا كلما عـبر هـذا العمـل عـن الديناميكية والفاعلية. فالتكرار والتنوع صفتان متلازمتان في العمل الفني المعبر, فلا تضفي وحدتـه على تنوعه. .

٥. الاستمرارية :

يذكر شوقي (٢٠٠١م) هي تلك الصفة الأساسية التي تميز الإيقاع وتحقق الترابط القائم علـى تكرار الإشكال داخل التصميم, وتعتبر الاستمرارية قاسماً مشتركاً يكسب الوحدة تنوعها ويكسب التدرج انتظاماً ويطفي على العمل وحدةً وترابطاً بين أجزائه ككل.

٦.الاتزان: Balance

إن التوازن من أهم الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات العمل الفني, أو التكـوين حيث يحقق الإحساس بالراحة النفسية حين ينظر إليه, ويسعى الفنان أو المصمم نحو تحقيق الاتزان في

تنظيم عناصر عمله الفني ليس لأنه أساس فحسب بل لإنه من أسس الحياة, فالطبيعية من حولنا تقوم على أساس التوازن, والأمثلة على ذلك كثيرة.

ويعرفه رياض (١٩٧٣م)" هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة" ويتضمن مفهـوم الإيقـاع العلاقات الموجودة بين الزمن والفراغ, أما الاتزان فيتضمن العلاقة بين الأوزان. وهو الإحـساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة شكل الإنسان معتدل قائم رأسياً متـوازن علـى أرضـية أفقية". ص١٨٩ والتوازن هو من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقيم العمل الفـني وإثارة الإحساس براحة نفسية حين النظر إليه, فأي ترتيب زخرفي أو تصميم يجب أن ينقل للإنسان الإحساس بالاستقرار والاتزان إذا ما توازنت فيه الأشياء التي تحسها, كتوازن الألـوان والقـيم, كالمساحات المعتمة في التصميم ذوي البعدين أو الأشكال المجسمة في قطع الأثاث والأعمال الفنيـة المماثلة.

وهناك عدة مفاهيم للاتزان نورد منها ما يلي:

يذكر رياض (١٩٧٣م) "بأن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المضادة ".

أما محمد ذكي (١٩٩٦م) فيذكر أن الاتزان هو تعادل القوى المضادة في الكون وقـد يحـدث في العناصر المتحركة".كما أنه من الأسس الهامة المرتبطة بالشكل لما يحققه من علاقات متوازنـة بـين الأشكال والخطوط والأحجام والألوان, ويتوقف عليه نظام ترتيب العناصـر وتنـسيقها في إطـار التصميم. وقد قسم روبرت سكوت(١٩٨٠م) الاتزان إلى ثلاثة أنواع:

١. الاتزان المحوري: Axial balance

ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح, وقد يكون هذا المحور رأسياً أو أفقياً, أو هما معاً, حيث تتواجد قوى متماثلة في كل الجوانب من جنبي الصورة وهو بذلك يحقق ما يسمى بالتماثل أو السيمترية symmetry. ويعد هذا النوع من أبسط أنواع الاتزان وهـو يستخدم في الأعمال ذات الطابع الزخرفي البسيط. وقد يكن الشيء متماثلاً في الهيئة, ولكن غـير متماثل في اللون وهذا يتطلب استخدام مبادئ أخرى لاتزان الهيئة واللون.

أما التماثل التقريبي غير السيمتري قد يكون في جانبي الهيئة مختلفان فعلاً مع بقائهما متـشابهين إلى حد كبير تشعر فيه بإيجابية المحور, وعادة ما يكون هذا النوع في التصوير الفني.

٢. الاتزان الإشعاعي:ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية, يكـون الشكل الذي يخضع في تنظيمه لهذه المركزية ذو حركة دائرية توحي باهتزازات بصرية لكنها من النوع الزخرفي الذي يخضع في جانب منه لأنواع من التماثلات الشكلية.

٣. الاتزان الوهمي:

ويعني التحكم في مجال الجاذبيات البصرية عن طريق الإحساس بتعادل قوى الجذب والتنافر في العمل الفني بصورة غير منتظمة, ولا يمكن الاستدلال عليها إلا من خلال توازنها الداخلي الناشئ من علاقتها التبادلية بين مختلف عناصر العمل وقيمته.

ويذكر شوقي (٢٠٠١م)أنه يختلف عن ألاتزاني المحوري, والإشعاعي في وجهين هما:

أ – عدم الوجود الفعلي للمحور المحاور أو المركز البؤري, بل يؤكد التناسب بين جميع عناصر التكوين.

ب – أنه يعني تضاد العناصر التي تختلف أكثر مما تتناظر, فيمكننا أن نعادل مساحة حمراء صغيرة ذات إشعاعية بصرية لونية مؤثرة بأخرى كبيرة زرقاء في مكان آخر من اللوحة.

إن قوانين الاتزان الوهمي ليست ثابتة دائماً بل تعتمد على أحكام حسية للجاذبية المختلفة التي يتضمنها البناء التشكيلي, ويتحقق هذا النوع من الاتزان عن طريق تعادل القوى الديناميكية والتي رغم تعدد اتجاهات العناصر من خطوط وألوان, ومساحات وكتل داخل العمل الفني إلا أنه يحقق استمرارية لمسارات الرؤية من خلال محاور التكوين.

٧. الوحدة: Unity

لكل كائن حي في الطبيعة وحدة ينشأ منها سواء كان هذا الكائن دقيقاً مجهرياً أو كائناً كبيراً كالإنسان , فالوحدة فيه غاية حيوية تهدف إليها كافة الكائنات للحفاظ عليه , والدفاع عنه كما يحصل لجسم الإنسان عند تعرضه لفيروسات فإن المضادات الداخلية تعمل جميعها كوحدة للدفاع عن هذا الجسم والحفاظ عليه سليماً .

أما في العمل الفني فإن الوحدة مطلب رئيس لأي عمل فني, بل تعتبر من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجمالية. ويعرف شوقي (١٩٩٩م) مبدأ الوحدة في العمل الفني " هو ذلك العمل التي ترتبط أجزاؤه فيما بينها لتكون كلاً واحداً فمهما بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها, فأن العمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي ترتبط بين الأجزاء بعضها بالبعض الأخر ربطاً عضوياً وتجعله كلاً متماسكاً " ص ٢٣٢.

ويذكر رشدان (١٩٩٦م) " أن الوحدة تنشأ نتيجة للإحساس بالكمال, وينبعث الكمال عن الاتساق بين الأجزاء, فلا وجود للموضوع ولا كيان لتصميم بغير وحدة مهما كانت أجزاءه ممتعة كل على حدة ". ص٨٠

أما محمد زكي (١٩٩٩م) فيقول "إن تحقيق الوحدة الفنية في التصميم أو العمل الفني مـن خـلال إيجاد علاقة بين الجزء بالكل علاقة بين العناصر تحكمها نظم التراكب والتماس والتقاطع , والتشابه والتجاور علاقات تعمل على إيجاد الترابط بين الأشكال والوحدة ".ص ٦٧

ومن أبسط أشكال الوحدة وتحققها بسهولة ما نراه من تكرار في الشكل أو اللون, أو الخـط , أو القيمة في العمل الزخرفي وبخاصة الشريط الزخرفي , مما يعطي التصميم أحساساً بوحدة الكل سواء أكانت الأشكال بسيطة أو معقدة .

وتتعدد أنواع الوحدة كما توضح محمد زكي (١٩٩٩م):

١. وحدة الشكل: تتحقق من خلال تقارب أجزاء التصميم .

٢. وحدة الفكرة: وفيها تؤكد الأجزاء بعضها البعض بحيث تعكس لمن يراها موضوعاً واحداً .

٣. وحدة الأسلوب: وتتضح من خلاله معالجة الموضوع, وإنجازه بأسلوب واحد قد يصبح الجمع بين أسلوبين في تصميم واحد .

٨. التناسب والتناغم: Scalper portion

التناسب والتناغم من أهم مكونات الطبيعة من حولنا, فكل شيء مخلوق بنسب موزونـة في هـذه الحياة فهي موجودة في أدق خصائص الهيئات الطبيعية, وتظهر واضحة في الإحجام, وعدد الأجزاء كما نراها في الجذوع, والأفرع التي تكون هيئات الإشكال , وهذه النسب تخلق بـدورها إيقاعـاً متكرراً للأشكال والإحجام والتنغيمات .

أما مصطلح النسبة فيذكر شوقي (٢٠٠١م) " أنه مرادف للتناسب ولكن في حدود تباين العلاقات بين خواص عنصرين فقط, كما أن النسبة والتنغيم لا يستكملا معناهما إلا عنـدما يعـبران عـن ضروريات وظيفية, ففي عملية التصميم يجب التفكير فيه من وجهين:

الأولى محددة وهي إنشائية ووظيفية, والثانية تعبيرية ". ص١٨١

أما عن تعريف التناسب فيذكر روبرت سكوت (١٩٨٠م) نقلاً عن قاموس " ويبسترز كوليجيت" بأنه العلاقة في الحجم, والكم أو الدرجة, بين شيء وآخر, أو بالنسبة " ص٥٩

كما يتضمن دلالة استخدام الإعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع. إن الغرض من التناسب إظهار نتائج واضحة ودقيقة في أقـصر وقت ممكن حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض, وبالنسبة إلى التكوين الكلي.

وقد كُشف عن هذا التناسب من خلال الدراسات الـتي قامـت علـى الأعمـال الكلاسـيكية كاللوحات, والمباني والمنشآت الهندسية والأواني الفخارية المزخرفة, فاكتشف أن هناك نسباً معينة في

تصميمها الشكلي أكسب تلك الأعمال تقديراً جمالياً, وأن هذه النسب تبين مدى العلاقات الحسابية في تقسيم الخطوط والمساحات, أوالحجوم في الأعمال الفنية بشكل عام.

كما أن هناك فرقاً في النسب بين التصميمات أو الأعمال ذات الأبعاد الثلاثية؛ لما لها من قيود تكنيكية وأحكام من حيث الوزن الفعلي والإجهاد, والمشكلات المتعلقة بوصل الإشكال بعضها ببعض في التصميم أو العمل الفني, و بين الأعمال ذات البعدين, فهي تختلف لاعتمادها وبشكل أساس على المقررات الجمالية التي تقوم على النسبة والتنغيم.

٩. السيادة : Dominance

تعتبر السيادة من أحد أهم القيم الجمالية في العمل الفني لما لها من وضع حيوي في جميع الأعمال والتصميمات الفنية, فقد لا يخلو عمل من سيادة فيه, فهو أساس وركيزة في التصميم.

ويذكر رياض (١٩٧٣م) أن السيادة "هي أن تسود خطوط ذات طبيعة معينة أو اتجاه معين أو مساحات ذات شكل خاص, أو ملمس معين أو حجم أو لون... العمل الفني ". ص ٢٩٥

ويعرف الباحث السيادة بأ ا المركز الذي تلتفت إليه الأبصار في العمل الفني, لما له من صفة تميزه عن غيره, بالإضافة إلى أن ما حوله خاضع له أو يخدمه حتى يظهر بصورة تميزه عن غيره.

ومركز السيادة في الصورة يعتبر النواة التي تبنى حولها الصورة, لا يفضل في العمل الفني أن يكون هناك مركزان للسيادة حتى لا يحدث صراع بصري يشتت المشاهد لهذا العمل, والتي تؤدي بدورها إلى تحطيم وحدة العمل الفني.

وللسيادة صور متعددة منها:

- السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو أشكال العناصر.
- السيادة عن طريق التباين في الألوان أو درجة اللون.
- السيادة عن طريق حدة أحد أجزاء التصميم.
- السيادة عن طريق الانعزال في أحد أجزاء العمل.
- السيادة عن طريق الحركة أو السكون.
- السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر.
- السيادة عن طريق القرب أو البعد.

المبحث الرابع: البدايات الأولى للفن الحديث

أولاً: المذاهب الفنية الحديثة:

بدأت ثورة المذهب الفنية في الظهور في أواخر القرن التاسع عشر أي في العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر, وأخذت تلك الاتجاهات تظهر وتثبت مكانتها بعيدةً كل البعد عن ذلك الأسلوب التي سارت عليه تلك الفنون التقليدية, والتي تعتمد كل الاعتماد على الأوضاع الأكاديمية المطابقة للطبيعة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد.

وفي أواخر القرن التاسع عشر تغيرت الرؤية الفنية تغيراً جذرياً نتيجة للتغير الشامل في الذوق والعادات والتقاليد, ويعود ذلك للتطور في الحياة السياسية, والاجتماعية, والفكرية. ومن جانب آخر لما حصل من تطور في النظريات الجمالية والتي أظهرت الكثير من الآراء والأفكار لعبت هذه النظريات دورا هاماً في الرؤية التشكيلية بكل فروعها وأقسامها, كما كان للاكتشافات العلمية دورا اكبر؛ كاكتشاف مصدر الألوان . ويذكر السيد (٢٠٠٢م) مع ظهور الفن الحديث أنشأت ونمت مدارس واتجاهات فنية بشكل سريع تعاقبت في بلداناً عدة كفرنسا, وألمانيا, وايطاليا, وهولندا وأسبانيا, وانجلترا, وأمريكا, وقد تأثرت تلك المدرس والحركات الفنية بالفنون الشعبية, والبدائية, وخاصة بالفن الزنجي (فن البوشمان) كما أنها تأثرت وتفاعلت مع الفن الياباني والفن الهندي, والفن الفارسي والمصري القديم بالإضافة إلى الفن الإسلامي صاحب التنوع الغزير في الأساليب الفنية. و يتضح لنا أن الفن الحديث هو فن مطبوع بطابع خاص, إذ هو الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة في الفن الأكاديمي, وأصبح الفنان لا يبالي برضى الجمهور أو بعدم رضاه, بل أطلق الفنان لنفسه المخيلة المبدعة, معتمداً في ذلك على شخصيته وفرض رأيه الخاص, والتعبير عن واقعه بأسلوبه الشخصي الذي يميزه عن غيره.

وتعتمد فكرة الفن الحديث على محاولة الفنان ابتكار وسائل وأساليب جديدة للتعبير عن فنه مستمداً ذلك من فكره وفلسفته الذاتية, وينخرط زعماء الفن الحديث بابتكار طرق ينفذون ويخرجون بها أعمالهم, كما اهتموا إلى جانب ذلك بالبحث والتجريب الذي استطاع أن ينقلهم نقلةً جذرية إلى آفاق أوسع في مضمار الفن التشكيلي.

ويرى السيد (٢٠٠٢م) " أن الفن الحديث ينقسم إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى:

وهي التي بدأت في مطلع القرن التاسع عشر إلى ايته, وأهم مدارسها الفنية الكلاسيكية الجديـدة (النيو كلاسيكية) والرومانسية (الرومانتيكية) والمدرسة الواقعية.شكل (٢٩)و(٣٠)

المرحلة الثانية:

وهي التي بدأت في أواخر القرن التاسع عشر ومستمرة حـتى الآن وتمثلـها المدرسـة التأثيريـة والتكعيبية _ والوحشية _ الدادائية _ والسريالية _ والمستقبلية...وغيرها مـن المـدارس الفنيـة الأخرى." ص٦٧

التأثيرية Imp ressionnisms:

ظهرت المدرسة التأثيرية كـ عة أولية للخروج عن المألوف في الفن مبشرة بالتغير في الطرح الفكري وأساليب الأداء على سطح الصورة الفنية,ويضيف أمهز (١٩٩٦م) خرج فنانو التأثيرية إلى الطبيعة عام ١٨٧٠م والتسجيل منها مباشرة هاجرين بذلك المرسم والأضـواء الاصـطناعية المتبعـة في الماضي. انصرف اهتمام الفنانين التأثيرين بتسجيل الإحساس البصري للضوء في لحظة معينة, والذي تكون عنه فيما بعد نظرية علمية حديثة في علم الفيزياء لتحليل الضوء.شكل(٢٧) تـزعم هـذه الحركة الفنان كلود مونية Claude Mont الـذي عمـد إلى تـصوير الطبيعـة وتفاصـيل الانعكاسات الضوئية على الماء وحركات السحب في السماء, معتمداً إلى تحليلاته العلمية بأن النور مركب من ألوان أصلية كما نشاهدها من في المنشور, أو في قوس قزح, متخذاً من هـذه الألـوان (بلته) لونية استخدمها في تلوين أعماله.لقد مهدت أفكار وابتكارات مونية لمن جـاء بعـده مـن التأثيرين أمثال بول سيزان , فان جوخ, جوجان, ... للخروج أكثر عن المألوف شكل(٢٨) وذلك بالاهتمام بنقاء اللون وكثافته على سطح اللوحة (الملمس اللوني) أقرب ما تكـون إلى العجـائن اللونية التي عرفت فيما بعد محدثةً بذلك التعبير الشامل في مفاهيم الفن الحديث.



شكل (٣١)

فان خوخ

Dieter Beaujean (**١٩٩٩**)



شكل (٣٢)

ديجا – راقصات الباليه – ألوان باستيل



شكل (٣٣)

جاك لويس دافيدJacques L. David

قسم الإخوة هوراس(١٧٨٤م) موسوعة الفنانين العالميين (١٩٩٠م)



شكل (٣٤)

يوجين ديلاكرواE. Delacroix موسوعة الفنانين العالميين (١٩٩٠م)

التغيير الحديث الذي طرأ على اللوحة الفنية:

لقد غيرت الثورة العلمية التي نشأت في أوربا في العصر الحديث الكثير من النظريات والأساليب المتبعة في الماضي والتي شملت كل الفنون ولم تقتصر على فن معين. وفي هذه الدراسة نلقي الضوء على الوسائط التشكيلية المستخدمة على سطح اللوحة التصويرية والبديلة أو المشتركة مع التقنيات التقليدية والتي لاغنى عنها في التصوير الحديث, كاشتراك الورق والخيش والمخلفات البلاستيكية مع غيرها من الألوان سواء كان المقصود تصويراً زيتياً أو بالاكريلك أو بالألوان المائية إلى غير ذلك من مواد التلوين. كما تغير أسلوب الفنان الحديث في تصويره لانفعالاته التي يحدثها على سطح العمل الفني, مع انتقاء الخامة المستخدمة للتعبير عن ذلك الانفعال وما للخامة من دوراً فعال في نقل المشهد التصويري لنا, وتختلف هذه الطريقة بين المدارس الفنية وبين فنان وآخر كذلك من عمل إلى عمل. ولذا كان من المهم معرفة الفنان لهذه الوسائط البديلة من الناحية التقنية والحسية, ومدى تفاعلها معه بعضها البعض إذا جمعت على سطح الصورة ومدى ملائمتها لموضع العمل الفني.

ونتناول في هذا الجزء توظيف الوسائط التشكيلية على سطح اللوحة منذ نشأته كعنصر تقليدي واتجاهه المختلف في القرن العشرين بمواد غير تقليدية جاءت نتيجة انبثاق الثورة العلمية والتكنولوجية, وتعدد تلك المدارس وتنوعها من حيث الطرح الفكري التصويري في الفن الحديث وتوظيف تلك الوسائط التشكيلية في الفن الغربي منذ نشأته كجزء من عملية التصوير السطحي والتحول الجزري في القرن العشرين باستخدام وسائط غير تقليديه وإحداث تجسيمات بالخامات على سطح الصورة وذوبان الفن في بعضه البعض سواء كان تصويراً أو نحتاً إلى غير ذلك في فن مابعد الحداثة إلى المفاهيمة .

كما حملت تلك الأفكار والأهداف آراء أصحابها والمدارس الفنية التابعين لها التي تكونت في الغرب كالتكعيبية والدادائية والسريالية, وغيرها من المدارس التي سارت على نفس النهج من حيث التجديد في الفن, والتفكير بما هو جديد ويخدم المجتمع, والتخلي عن الشروط المتبعة في التصوير التقليدي , وحرية الأداء لدى الفنانان من حيث التكنيك, مما أدى إلى تغير مسار الفن التشكيلي تماماً وفي وقت قصير مقارنتة بالماضي الذي عاشه بكل ما فيه من محاكاة للطبيعة والتقيد بأصول الرسم والتصوير,بالإضافة للخدمة التي كان من أجلها .

البدايات الأولى للوسائط التشكيلية من خلال عجائن اللون في التصوير:

لقد كان من المعروف استخدام الفنان المصري للعجان اللونية التي كان يكون ا لـسد الثقـوب الناتجة من عملية الحفر (الغائر - البارز) في التصوير الجداري أو في الصناديق الخشبية التي كانـت تستخدم في تحنيط الموتى. أي أن العجائن اللونية أو الألوان ذات الكثافة العالية عرفت منذ القدم, ولما جاء عصر النهضة كما يذكر بكري (٢٠٠٠م)عرف التصوير على القماش (الكانفس) استخدم اللون بكثافة لكن من دون خشونة أو خطوط بارزة (ملامس) نتيجة ضرب الفرشاة علـى سـطح اللوحة, وإنما كان يستخدم كطبقة فوق طبقة للاحتفاظ بالضوء أو العتامة لمدة أطول نسبياً وتمثـل لوحة الفنان رامبرنت Rembrandt التشخيصية أو (البرترية) هذه التقنية.

وتضيف عواطف عريف (٢٠٠٥م) ومنذ بداية التأثيرية كان للعجائن اللونية الظهـور البـارز في التصوير على سطح العمل الفني وذلك للأسلوب المتبع من قبل فنانيها وهو ترك أثر الفرشـاة بمـا تحمله من كثافة لونية سواء كانت تلك الكثافة عبارة عن نقط كما في أعمال مونية, أو عبارة عـن خطوط متصلة أو متقطعة كما في أعمال فان جوخ, محدثاً لتلك الخطوط أو النقـاط بـروزاً عـن مستوى سطح اللوحة (ريليف) ويؤدي الضوء المسلط على تلك النقاط أو الخطوط إلى تكوين ظل يزيد من عملية التجسيم في اللوحة التصوير, وهذا معتمد عليه في بعض المدارس الفنية الحديثة وما بعد الحداثة.

زاد اهتمام الفنانين بكثافة اللون كوسيط تشكيلي جديد على سطح اللوحة التصويرية وخاصـة في منتصف القرن العشرين ويذكر بكري (٢٠٠٠م) أنه شرع بعض الفنانين إلى تكديس الألوان فوق سطح اللوحة في شكل كتل و أكوام فيما سمي برسامين المادة التي ضمت مجموعـة مـن الفنـان الفرنسيين الذين لجأوا إلى وضع اللون في طبقة سميكة على سطح الصورة, وفي بعض الأوقات يقوم بخدشها أو حفرها أو عمل خطوط غائرة بفعل الفرشاة كما في أعمـال جـان دوبوفيـه Jean Dubfet كما استخدم بعض الفنانين السكين الفني بدلاً عن الفرشاة للمبالغة بكثافة اللون على سطح الصورة ولإحداث طبقة لونية ذات فراغات غائرة ينتج عنها ملامس محسوسة بصرياً وحسياً ويمثل الفنان نيقولا دستائيل Nicolas De stael هذه التجربة في الأعمال التي أنتجها ما بين عام (١٩٤٥-١٩٥٥م) التي تميزت بعجائن الكثيفة والمنحوتة بالسكينة اللونية.وتضيف روز زكي (١٩٩٥م)لقد استخدم بعض الفنانين أداة حادة لعمل مجرى غائر في اللون كاسـتخدام مـؤخرة الفرشاة لعمل ذلك التأثير على سطح الصورة (الحك) حتى يصل إلى السطح الأصلي للوحة وتركه كما هو, ومن الفنانين الذي اتبعوا ذلك الأسلوب الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد في أعماله

الحروفيه التي يستخدم فيها أداة حادة لعمل خدش في اللوحة, وفضل بعض الفنانين استخدام الأنبوب اللوني في عمل الخطوط الخارجية للإشكال المراد رسمها من ثم تغطية هذه الإشكال باللون وقد تكون هذه الخطوط متصلة أو متقطعة تندمج في بعض الأحيان مع اللون على السطح, ويتطلب هذا النوع من العمل الجراءة من الفنان على سطح اللوحة وترك التلقائية النابعة من داخل الفنان في حرية اليد عند توزيع الخطوط الأنبوبية البارزة في العمل الفني ويمثل الفنان جورج ماتيو Grorges Mathieu هذه الإعمال .

كما أنه كان للألوان المسكوبة على سطح العمل الفني رواده وهواته بالإضافة بعض المواد للون المسكوب كالرمل والغراء إلى غير ذلك من المواد, كما يستخدم الوعاء المثقب وتمريره على سطح الصورة لعمل خطوط متصلة وعشوائية ومصحوبة بسمك بسيط ويمثل هذا الأسلوب الفنان الأمريكي جاكسون بلوك Jackson Pollock .يذكر بكري (٢٠٠٠) قول جاكسون عن تلك التجربة بقوله " أنا أفضل الأعواد بدل الفرشاة والسكاكين والصبغ المقطر (قطرة قطرة) أو الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم وأي مواد غريبة أخرى مضافة, وحين أكون في الصورة لا أعي ما أنا فاعل ... إنني أحاول اجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة" ص١٠١.كما ظهرت بعض الأساليب الجديدة في مضمار الفن للاستخدام عجائن لونية, مما يدل على أن مجال الإبداع في الفن التشكيلي لا يقف عند حد معين بل هو في تطور مستمر في جميع النواحي سواء كان في الأسلوب أو الأداء أو الموضوع ... إلى غير ذلك. وإنما حالة من الإمتاع الذهني التي يعيشها الفنان مع نوع الوسيط المستخدم للتعبير عن ما يصبوا إليه ونقله للمشاهد والاستمتاع به.

دخول الوسائط التشكيلية في التصوير الحديث:

انصرف بعض الفنانين في استخدام الألوان ذات السماكة منفردة على سطح اللوحة التصويرية إلى حد ما صارفين تفكيرهم إلى الخروج من هذا الحكر, موجهين أبصارهم إلى البيئة وما فيها من خامات قد يستفاد منها كبديل عن الزيت وغيره من الملونات المستخدمة في عملية التصوير, فنراهم قد توجهوا إلى الأشياء الاستهلاكية كورق الجرائد وقصاصات الورق وقطع الشمع وبقايا الأقمشة, فأخذت وألصقت كما هي على سطح الصورة, وما تحمله هذه الأشياء من سمك بسيط عن مستوى السطح معلنين الخروج من الحكر التقليدي إلى ما هو جديد وتماشى مع تطور القرن.

أطلق على هذا الإلصاق فيما بعد (الكولاج) والذي يعرفه عثمان (١٩٩٦م)بأنه" أسلوب لإخراج الصورة من خلال عملية اللصق وخاصة لصق الورق بأنواعه أو خامات طبيعية مصنعة على سطح

الصورة "ص ٦ .وتضيف عريف(٢٠٠٥م) كانت شرارة انطلاق الكولاج مع المدرسة التكعيبية الذين بحثوا عن تطور لأسلوبهم في تنفيذ أعمال تتسم وتتماشى مع روح العصر الجديد, فقام بيكاسو عام ١٩١٢م بلصق بعض قصاصات ورق الجرائد القديم وتبعه في ذلك براك مستخدماً شرائح نسيجية على هيئة جذوع شجر مستغنياً عن الألوان والفرشاة. لقد استطاعوا إنتاج أعمال تتسم بالدقة في الأداء والإخراج الجيد مما أدى إلى تشجيع غيرهم من الفنانين باتخاذ نفس المنهج والطريقة لإنتاج أعمال فنية رائعة.

فترة التغير الجذري للفن ما بين عام (١٩٠٠–١٩١٠م):

جاء القرن التاسع عشر وما يحمله من مفاجآت بظهور إنتاجات فنية خارجة عن حدود المجتمع وعن التقديرات الرسمية, والذوق العام. ويذكر البهنسي(١٩٩٧م) كان الطابع المسيطر على الفن الحديث هو التحرر والتمرد على جميع المظاهر الفنية وعلى جميع القيم التي كانت مسيطرة.

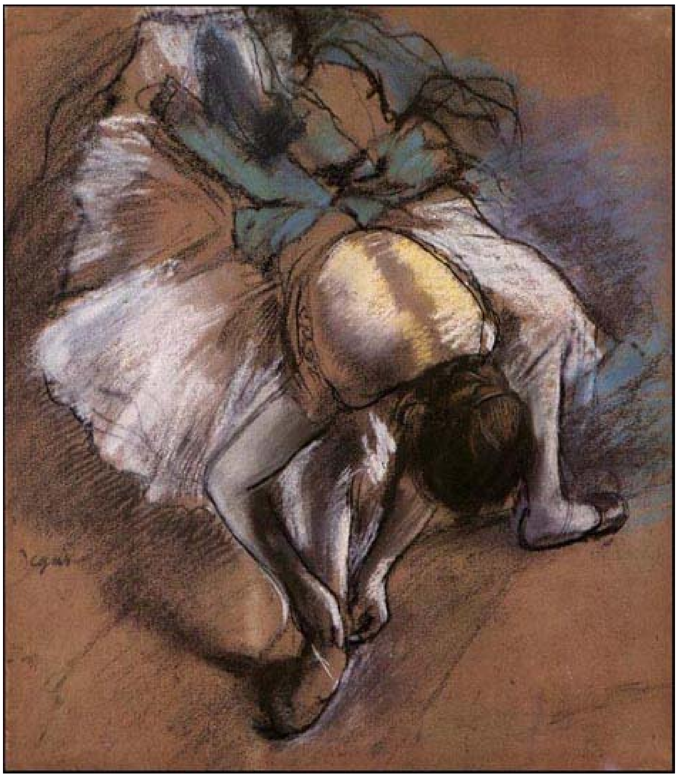
ومع الجديد في كافة المجالات العلمية والفنية, أصبح للبحث العلمي والتجارب العملية الأثر الكبير في التطور الذي يشهد العالم إلى يومنا هذا, حيث جاء القرن العشرين مبشراً بالتغير الشامل يحمل الجديد منذ دخوله على العالم, والذي يتسم بالسرعة والتعددية في الاتجاهات. انطلق من أوربا بحركة نشطة لا تعرف الاستقرار ولا الهدوء, فيذكر بكري(٢٠٠٠م) تعتبر الفترة ما بين عامي (١٩٠٠-١٩١٠م) مرحلة تغير في الفنون الجميلة وفيها يتجلى التوافق الزمني بين التغيرات في كل من ميادين العلم والفن ....

> "ففي عام ١٩٠٥م ظهر الاتجاه الوحشي Fauvism ,وفي عام ١٩٠٧م رسم بيكاسو Picasso,وبراك Braque أول لوحاتها التكعيبية Cubism, وفي عام ١٩١٠م رسم كاندنسكي Kandinsky أول لوحاته التجريدية, Abstract .حدث ذلك في نفس الوقت الذي تمت فيه إنجازات علمية مماثلة في مجال العلم ففي عام ١٩٠٠م نادي بلانك Planck, بالنظرية الكمية, ووضع فرويد Freud, نظريته في تفسير الأحلام, وفي عام ١٩٠٥م أكتشف البرت أينشتاين Einstein, النظرية النسبية, كما اخرج مينوكوفسكي Minocovskiنظريته الرياضية حول الفراغ والزمن. لقد أشار هافت مان Heaft Mann , إلى أن كثير من الفنانين قد صرحوا بأن الاكتشافات العلمية قد أوضحت لهم الرؤية, وأيدت اتجاهاتهم الفنية وفتحت لهم أفاقاً جديدة, وأعلن جيوم أبو لونيز المتحدث الرسمي باسم التكعيبية بأن هناك علاقة بنن النظرية التكعيبية متعددة المنظور والمدرك الديناميكي للمنظور في عصر الفضاء."ص٩٤

خامات متعددة mixed media:

لكل عمل فني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعاً معبراً عن فكرة معينة, وتتضح تلك الوحدة فيما يوصف به العمل الفني من تآلف بين عناصره وتناسق في تركيبه البنائي. وتذكر هدى ذكي(١٩٨١م) لقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد من أن تدخل في تكوين العمل الفني وهي المادة, الموضوع, التعبير. والمادة. كما يعرفها إبراهيم (١٩٥٩) هي خامات التشكيل, وهي تختلف عن المادة كمضمون ذلك المضمون الذي يبحث له الفنان عن خامة يضمنها ما يريد التعبير عنه, وتلك الخامات قد تكون ألواناً زيتية أو شمعية أو مائية ..الخ فينظمها في شكل مساحات لونية أو خطوط ومن خلالها يظهر الرابط والتالف الجديد الذي يريد الفنان التعبير عنه.

مع بداية القرن العشرين بما حمله من مستجدات حديثة على سطح العمل الفني كوسائط جديدة لتعبر عن انفعال الفنان الحديث و إطلاق الحرية للمصور في خلط الخامات و استخدام الأدوات وطرق التعبير في لوحة واحدة . يذكر ميشل رايت MICHAEL WRIGHT (١٩٩٥) قدم الفنان ميلية milletخلط حديث في ذلك الوقت عند دراسته للحصاد فقام بخلط الألوان الزيتية مع الباستيل و الألوان المائية وقلم الرصاص ،كذلك الفنان ديجا degas كان يخلط ألوان الباستيل بطلاء ممزوج عبارة عن مسحوق صبغي بغراء حيواني أو البيض وتارة أخرى كان يرسم بألوان الباستيل فوق سطح الطلاء الزيتي المخفف (بالتربنتين) شكل(٣١) . ويضيف عطية (٢٠٠٣م) جاء (بيكاسو وبراك) كأوائل المغيرين للوسائط في العمل الفني مستخدمين بذالك أوراق الجرائد والقصاصات الورقية و مستخدمين أشكال غريبة بمواد مختلفة تماماً عن ما كان سائداً آن ذاك ، و بتطور الفن مع تطور القرن وتعددت الوسائط وأصبح الفن يتميز بالإثارة و المفاجآت وذلك بسبب أنه لا توجد وسائط لا تقبل الخلط و وسائط يحدث بينها شد و جذب و لكن من خلال التجريب يمكن اكتساب أي خليط يتلاءم مع بعضة البعض و مع الموضوع و اكتشاف إمكانيات الخامات من محاسن وعيوب تضيف ريم كامل (٢٠٠١ م) كان الفنان (روبرت روشنرح) Robert Rauschenberg يطلعنا بخامات ومواد غريبة عن سطح العمل وبالأصح نفايات العصر كالساعات ووحدة وزن وقصدير وقطع الخشب و غيرها من المواد استطاع أن يجاورها رغم شذوذها عن بعضها شكل (٣٢) ، فلم يعد هناك تقليد وانقياد من قبل الفنان لقوانين الرسم وسيطرة خامة واحدة يكون لها السيادة المطلقة في اللوحة الفنية، فلابد من اشتراك وسائط متعددة لتميز العمل الفني وتفرده عن غيره حتى في أبسط الأعمال المسطحة التصويرية سواء كانت على ورق، أو كأنفس أو على خشب ، جميعها تناولها الفنان بالتجريب والبحث .



شكل (٣١)

ديجا degas – راقصة وقت الراحة (١٨٧٩)

.www.nationalgallery.org.uk



شكل (٣٢)

روبرت روشنرج Robert Rauschenberg

مايكل(١٩٩٥)

تقنيات التصوير المستحدثة :

منذ أصبح المصور حراً بعد الأطوار التاريخية التي مرت به خلال القرن التاسع عشر, واستطاع التعبير عن آرائه وأفكاره ومبادئه الفنية, وعندما انسلخ عن الأوضاع التي سادت الطرق الكلاسيكية وخروجه على تلك المبادئ الصارمة التي كانت تسيطر على المعاهد الأكاديميه, فان ذلك التحول العظيم الذي أدى إلى الحرية المطلقة للمصور نحو التعبير الحر, وتذكر روز ذكي (١٩٩٥م) أن الفنان سيزان Cezanne انفرد بمكانة ممتازة في تاريخ الفن الحديث بما استحدث من قواعد فنية هي بمثابة مفتاح طرق الخلاص من الأزمات التي ألمت بالفن الفرنسي سنة ١٨٨٠م فمنذ مطلع القرن التاسع عشر حتى ذلك التاريخ والمصورون يخضعون خضوعاً تاماً لتقليد الطبيعة, حتى جاء منتصف القرن التاسع عشر ومعه تغير التصوير وأصبح يخضع لمفاهيم جديدة مختلفة تماماً عما كان متعارفاً عليه من حيث الرموز والتقنيات والعناصر المرسومة والمفاهيم الاجتماعية والمعاني الجمالية التي تحكم العمل الفني ذاته. جاءت التقنية الحديثة في العمل الفني الناتجة من حرية الفنان فيعرفها عبد الحفيظ(١٩٩٧م)" أن التقنية تعني المهارة في استخدام الأدوات, وهناك من يرى أن التقنية هي عبارة عن طريقة فنية أي الطريقة المتبعة لإخراج العمل الفني في أصول صناعية صحيحة, كما يعرفها البعض بأ ا قدرة المصور على تشغيل الوسيط بنحو ملائم للوصول إلى تأثير تعبيري أي قدرة المصور على استخدام أدوات العمل وخاماته, استخداماً يجعلها تحقق الغرض منها".

ومن أهم الوسائط التقنية المستحدثة المزج بين أصابع الفحم و ألوان الباستيل و الحبر, والذي تنتج هذه التقنية الفرصة للحصول على ألوان ممتزجة ذات ملمس ناعم و خشن ، ويمكن لهذه المواد أن تتفاعل على سطح العمل في استنباط أشكال جديدة ناتجة بالصدفة، وأكثر ما تستخدم هذه الطريقة في عمل الخلفيات كمثير للفنان ومن ثم إنتاج أشكال تتماشى مع هذه الخلفية و بنفس الوسائط المستخدمة حتى تتعايش مع العمل من دون تنافر .ويمكن للمصور التصرف حيال المواقف بطريقة عفوية و ذلك باستخدام أصبع اليد للمزج بدلاً عن الفرشاة أو بورق وذلك لإنتاج تأثير مغاير عن ما هو مألوف. ويوضح شكل(٣٣) للفنان ميشل رايت(١٩٩٤م) ذلك لخلط الغريب بين هذه المواد و التعبير عن الموضوع بشكل غير مألوف ، كما نرى في عمل الفنان سيزر لايت (١٩٩٠) تباع الشمس شكل (٣٤) أنه قد استخدم الخطوط بقلم الفحم و مزج معها الألوان المائية تاركاً الخطوط بطبيعتها العشوائية كتأثير بصري للعين ناتج عن تلك الخطوط المتداخلة و المتقاطعة و المرسومة بعفوية .كما أن الشمع و الألوان المائية أو الأحبار أي تلك المواد التي يمكن إذابتها بالماء تتماشى مع خامة الشمع التي تعمل كعازل لا يمكن تفاعل اللون معها ، وعادة ما يرسم الشكل

المراد رسمه ومن ثم يمرر الشمع عليه ، وبعد ذلك يدهن العمل ككل سيلاحظ أن المناطق التي يمـر فيها الشمع لا تتشرب اللون ويأخذ شكل اللون المراد إبقائه في خلفية العمل .

ويوضح لنا مايكل (١٩٩٥م) في عمل هنري مور شكل(٣٥) رأس العائلة ١٩٥٨ م التي استخدم فيها الشمع و الألوان المائية و الأحبار و الطباشير الملونة. كما كان لتعدد الطبقـات و التراكيـب استخدامات يستخدمها الفنان كمجموعة من الوسائط مثل الأحبار و ألوان الاكريليـك وأصـابع الباستيل الزيتية و الصلبة لإيجاد ملمس مابين الناعم و الخشن حيث إن الوات الاكريليك عادة مـا تكون تاركة بعض الخشونة التي لا يعتمدها الفنان و في بعض الأحيان يقصدها الفنان وبعد جفـاف اللون على سطح العمل يمكن أن يمرر فوقها اللون الباستيل مظهراً تلك التأثيرات و الخطوط الـتي تخلفها فرشة الاكريليك ، شكل (٣٦) للفنان كن دروبر ken draper الدمج بـين الألـوان الزيتية و ألوان الباستيل و التنقل بين الملامس الناعمة و الخشنة لتحقيق الغرض التعـبيري للعمـل الفني ، ويظهر في عمل جهون John Piper الطبيعة والخلط المتنوع مابين الوسائط كـالألوان المائية و الأحبار و اللون (الجواش) ، والملامس البصرية التي تخلفها تلك الوسائط المـشتركة مـع بعضها البعض ، وتذكر روز ذكي (١٩٩٥م)لقد استطاع الفنان إضافة أشياء مبتكرة حديثـة في عمله التجريبي للخامات التي حوله وكيفية الاستفادة منها لتطوير سطح العمل الفـني مـستخدماً بذلك أوراق المناديل و الورق الخفيف وتثبيته على السطح تاركاً تأثيراً خشناً ، بالإضافة إلى الخيش و الرمل و المعاجين كما استخدم الفنان الحديث الشمع سواء كان سائلاً و ذلك بصبه على أرضية العمل حتى يجف و من ثم التلوين عليه أو استخدامه كعازل لجزء ما. ويذكر مايكل (١٩٩٥م) أن الفنانون المعاصرون اهتموا بالاختبارات للمواد و الخامات ليتوصلوا إلى تحديث التعبير البصري لدى المشاهد فقاموا بدمج مواد غريبة و إضافة تراكيب ، قد تكون بعيدة تماماً عن مواد الفنان و الخروج من نطاق العمل التقليدي حتى في مقاس العمل ، هذا بالإضافة إلى استخدام أسطح جديدة بدلاً من الكانفس أو الورق و الرسم عليها مباشرة .صب الفنان المعاصر اهتم بعمله حتى في أدق التفاصيل دف التميز عن اقرانه و استنباط العمل الخاصة به والذي تحمل أسلوبه و شخصيته فوصل الفنـان إلى أن يصنع مواده بنفسه ، ومن ذلك صناعة الـورق و العجـائن الورقيـة hand made paper والتحكم في سماكة أوراقه وألوا ا و التأثير الملمسي عليها بالإضافة إلى المواد المضافة إلى عجينة الورق كالقش و الرقائق المعدنية إلى غير ذلك , كما استخدم الفنان المعاصر الحبال المتوفرة بأنواعها سواء كانت بلاستيك أو نسيج أو من الألياف النباتية مستنبطاً بذلك أشكال لا حصر لها .



شكل (٣٣)

ميشل رايت ١٩٩٤م



مقطع جزئي تفصيلي تفصيلي من لوحة ميشل رايت

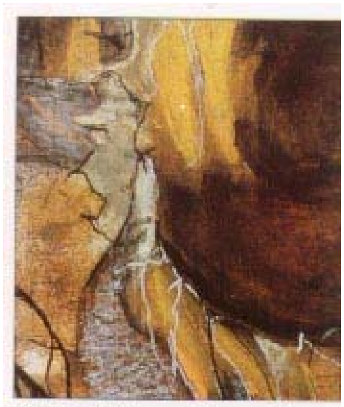


شكل (٣٤)

تباع الشمس

سيزر لايت

مايكل مايكل ١٩٩٥م



مقطع جزئي تفصيلي من لوحة سيزر لايت



شكل (٣٥)

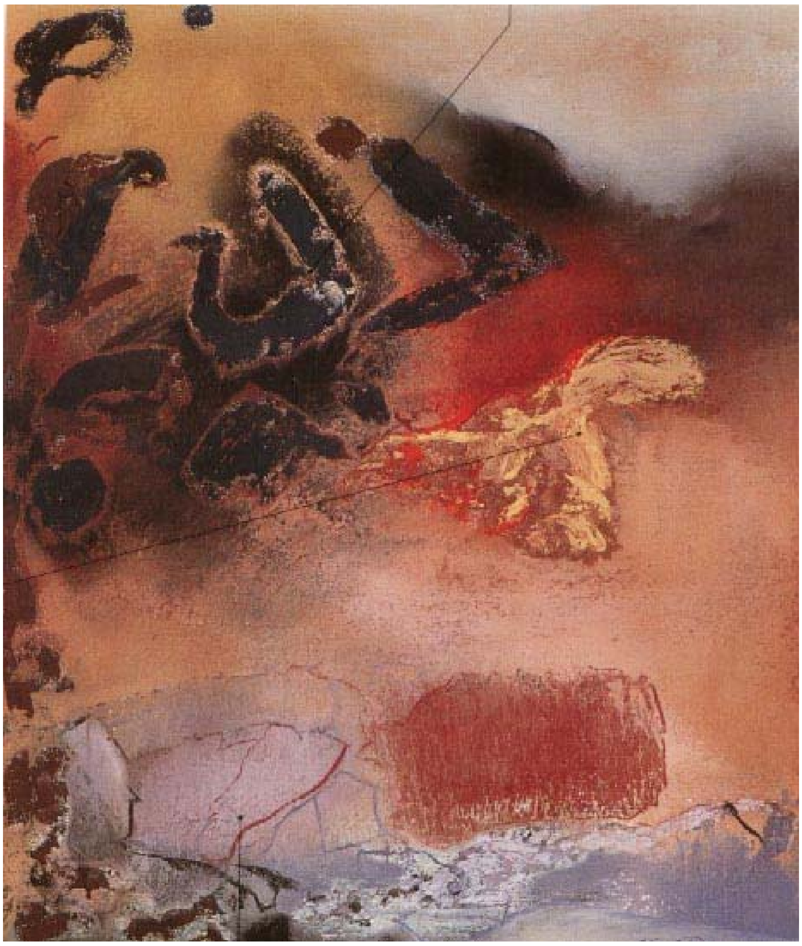
هنري مور

رأس العائلة

مايكل مايكل ١٩٩٥م



مقطع جزئي تفصيلي من لوحة هنري مور



شكل (٣٦)

كن دروبر ken draper

مايكل مايكل (١٩٩٥ م)



مقطع جزئي تفصيلي من لوحة كن دروبر

ثانياً: البدايات الأكاديمية للوسائط التشكيلية في العصر الحديث

١.التكعيبية Cubism:

ظهرت التكعيبية في السنوات الأولى من تطور الفنون التشكيلية في أوربا, وتعتبر من المدارس الفنية التي غيرت مسار الفن واتجاهه, وأضافت عليه الجديد, وخاصة في تصوير الأبعـاد, متخليـة عـن التقاليد الموروثة في التعامل مع الأشياء التي تقر ا من الواقع بإلصاقهم أشياء واقعية في أعمالهم .

لقد انتهى الفن المرتبط الذي بدأ مع الانطباعية وفناني اية القرن التاسع عشر الذين انتهوا بحجـة تقصي الأثر اللوني والتعبير العفوي المباشر, وغير ذلك.. فكانت رد الفعل عنيفة ضد هذا الاتجـاه, فكانت أولها تعارض الاتجاه التكعيبي المعبر عن أهداف ترمي إلى إعادة بناء فضاء اللوحة التـشكيلية على أسس جديدة ومتينة.

ويتحدث السيد (٢٠٠٢م) عن" اندرية لوت "أن التكعيبية مذهب يهدف إلى إعادة بناء العناصـر على أساس هندسي يتدفق من خلاله قدرة الفنان على الإبداع.

وتذكر نصر (بدون) أن المصورين التكعيبيون لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة, بل يرون بأفكـارهم وفق المفهوم الذي لديهم عن العناصر المصورة, فقد عبروا عن الأبعاد من خلال إعطـاء الـصدارة للفكر لا للحس وبالتالي فهم لا يعودون يترجمون المنظر, بل يعبرون عن جوهر البناء مما أدى م إلى الانقلاب التام في التصوير وقطعية الرؤية الموروثة. لقد استفادت التكعيبية من الخـداع البـصري وذلك من خلال رؤيتهم لكل ما ينمو في العمق وتدركه العين, وبذلك يصلون إلى العقل العـاطفي والخيال والذاكرة والأحاسيس.

ويرى الباحث أن التكعيبية نقطة تحول هامة تعتمد في فناها على الكر والعقل قبل البصر, وذلك من خلال رؤيتهم للأشياء بعقولهم وترجمتها بصرياً للمشاهد فى أعمال أخذت من الواقع عناصر مضافاً عليها تحسينات إبداعية جعلت من أعمالهم مركز تحول متبع لما بعدهم من المدارس والاتجاهات الفنية

التكعيبية مولدها ونواها :

يذكر نظمي (بدون) أ نشأة هذه المدرسة تعود إلى كلٍ من براك وبيكاسو عندما حاولا أن يطـورا فكرة " بول سيزان " الهندسية التي كان التأثيريون برزو ا في أعمالهم الفنية نتيجة للتأثيرات البصرية والضوئية, فحاول ممثلي التكعيبية أن يضعوا مصدراً عقلانياً للشكل الفني مستوحى من الأشـكال الهندسية والطبيعية, كتصويرالمكعب,والمخروط, والأسطواني والكرة, والمربع, والمثلـث, إلى غـير ذلك....

ويعود الفضل في ظهور هذا الاتجاه إلى " سيزان" الذي مهد للتكعيبية وقدم لهـا بعـض الحلـول التشكيلية من حيث البناء. أما من ناحية المسمى الذي ألصق ـذا الاتجاه, فيذكر أمهـز (١٩٩٦م) وغيره بأن الناقد "لويس فوكسيل Louis voiceless " و "ماتيس" أطلقا على أعمال بـراك Braque عام(١٩٠٨م) بأ ا تتكون من مكعبات صغيرة, كما أكد على هذا المسمى الناقـد والشاعر " أبو لينير" على أعمال مصوري هذا الاتجاه سنة(١٩١٣م) وأسماهم التكعيبيين.

أهداف المدرسة التكعيبية:

للمدرسة التكعيبية أهداف تسير عليها وغاية فنانيها الوصول إلى فن حديث مخالفين ما قبلهم مـن الفنون والمدارس الفنية من حيث الأفكار وطريقة البناء، وقد رسموا لأنفسهم طريقاً وهدفاً محـدوداً الغرض منه تحقيق وإبراز هذه الأهداف.

وقد ذكر بعض النقاد أهداف هذه المدرسة وهي كما يلي:

- إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلية على أسس حديثة بعيداً كل البعد عن السهولة والإغراءات البصرية الحسية التي لجأ إليها الانطباعيون والوحشيون..... وغيرهم.
- التعبير عن الحقيقة المطلقة مدعين في ذلك أ ا تقدم صورة أكثر موضوعية، ولاشك أن استخدام البناء الهندسي قد أسهم في التعبير عن دلالات الأشياء الحقيقة الثابتة والدائمة, والمناقـضة لمـا كانت تسعى إليه المدرسة الانطباعية للظواهر الخارجية واللحظة العابرة.
- يرفضون التقابل المباشر بين العالم المرئي والعالم الممثل ويقدمون الفكرة عن الحس لاعتقادهم أن الحواس تشوه، بينما الفكر يبني.
- التكعيبية ترفض الوسائل التقنية التقليدية المتبقية في التصوير الغربي منذ عصر النهضة كالمنظور العلمي المبني على أسس فنية, أو تقابل الظل والنور, أو التدرج اللوني وإلى مـا هنـاك مـن تقنيات. .
- من الأهداف الواضحة والجلية في الفن التكعيبي أنه قد تحرر من الشكل , وكـان للـون دور ثانوي في إنتاجه.
- أضافوا على رسمهم بعض الوسائط,كأغلفة التبغ, والصحف والقصاصات الورقية وألـصقوها على الكانفس مع تمازجها بالألوان.

مسار التكعيبية الجديد

تعد المدرسة التكعيبية من أوائل المدارس الحديثة الذي تولد عنها العديد من المدارس التي جـت ج التكعيبية من حيث التجديد والتحرر من القيود الكلاسيكية المفروضة على الفن في الـسابق, ومع التطور الحاصل في جميع ا الات, والبحث في الفنون القديمة. استطاعت المدرسة التكعيبيـة أن تجد لها مكاناً خصباً يمدها بكل ما هو جديد على الرؤية الفنية.

فيذكر نظمي (بدون) أن التكعيبية استمدت مبادئها الأساسية من أعمال "سيزان", والفنون الليبيرية (الأسبانية), وكان للفنون الأفريقية الأثر البالغ والمهم على تطور التكعيبية وتحديد مسارها العـام كما أن الاهتمام بالفن البدائي والفن الزنجي والذي بدأ الاهتمام به سنة ١٩٠٥م من قبل العلمـاء حيث تناولوه بالدراسة والتحليل, وسعى الفنانون وبخاصة الوحشيين الفرنسيين, والتعبيرين الألمـان الذين سعوا إلى اقتناء نماذج مما كان يعرف بالفن أو النحت الزنجي.

لقد قدم الفن الإفريقي لأوربا فناً جديداً لم تعهده من قبل فهو فن" يتضمن قوة سحرية إيحائية ذات دلالات إنسانية, وما يمتاز به من تبسيط واختزال, وتقابل بين المساحات المقسمة" فالأشكال الغريبة المستمدة من الواقع ليست واقعية, بل هي ذات صفة هندسية تجريدية تفسر الوقع وتؤوله, وتجمـع في غموضها وتباين عناصرها بين السحر والخيال, كما أ ا تعبر عن اللا مرئي بأشكال غير مألوفة.

أما عن الفنان سيزان وكيف استفاد فنانو التكعيبية منه, فيذكر أمهز (١٩٩٦م) أن سيزان أوصى بمعالجة الطبيعة انطلاقاً من الأسطوانة, والكرة, والمخروط, وكان لهذا الأثـر دوراً فعـال علـى التكعيبية وخاصة في مراحلها الأولى.

أن الفن التكعيبي استمد معالمه الواضحة من أعمال سيزان الهندسية ذات الزوايـا الحـادة, هـذا بالإضافة إلى العناصر المستمدة من الفنون الزنجية التي اتخذت من الخرافات والمعتقدات أساسـاً في تشكيلها, كما يرى التكعيبيون من وجهة نظرهم أن الإنسان وهو في عصر الحركة الذي يعيش فيه يرى الأشياء على عجل كما يحدث أثناء ركوبه في عربة مسرعة, لذلك فإنه لا يرى من العالم حوله سوى أجزاء ومن زوايا متعددة وفي وقت واحد بدلاً من أن يراه كاملاً ومن زاوية واحدة, بالإضافة إلى اقتحام أعماق الأشياء.

الألوان المستخدمة في التكعيبية:

إن الفن التكعيبي يسعى إلى تقليص الألوان في العمل الفني (التقشف اللوني) كما استبعدوا الألوان المتممة التي أثارت اهتمام الانطباعيين وتمسك ا سيزان ,كما اختصر التكعيبيين عدد الألـوان في

العمل الواحد, واعتمدوا إلى توزيعها وفقاً لتقابل السطوح : كـالبني الغـامق, والـبني الفـاتح, والرمادي الحار والرمادي البارد إلى غير ذلك .
ويوظيف جاي Jay(٢٠٠٤م)أن التكعيبين استخدموا الأبيض المائل للصفر , والهـادي الأسمـر والأخضر والأزرق, مبسطين بذلك التلوين في أعمالهم ومشركين الخطوط الحـادة والمقوسـة ذات الألوان الغامقة.

مراحل التكعيبية:

لقد مرت التكعيبية بعدة مراحل ذكرها كثير من الكُتاب والنقاد وصنفوها حـسب المراحـل الزمنية التي مرت ا واتفق الكثير منهم على أ ا ثلاث مراحل ومنـهم جـاي Jay(٢٠٠٤م) نظمي(بدون), و هي كالتالي ـ :

المرحلة التلخيصية:(١٩٠٧ - ١٩٠٩م):

أو كما يسميها البعض التبسيط, وفيها يعمد الفنان إلى اختزال الأشكال الطبيعيـة وترجمتـها إلى أشكال هندسية بسيطة, كما في أعمال براك الأولى. وكانت هذه المرحلة نتيجة لتأثير سيزان علـى فنانيها, ويوضح ذلك لوحة " مينا في نوماندي " لبراك.

المرحلة التحليلية (١٩١٠-١٩١٢م):

ويعتمد الفنان فيها إلى تجزئة الأشكال إلى مكعبات, محولاً بذلك إعادة تجميعها ومعالجتها لـونين " درجات اللون الواحد", كما أ ا تعني التجزيء والتشريح للشكل وتفكيك عناصر العمل وتحليلـه داخل تقاطع الشبكة المبنية بناء متآلف فوق مساحة اللوحة كلها, مستخدمين, الأسطح المتقابلة أو المتقاطعة في تحديد السمات العامة للأشياء المصورة.
ويوضح هذه المرحلة لوحة "جميلتي " لبيكاسو Picasso.

المرحلة التركيبية أو التأليفية (١٩١٢-١٩١٤م):

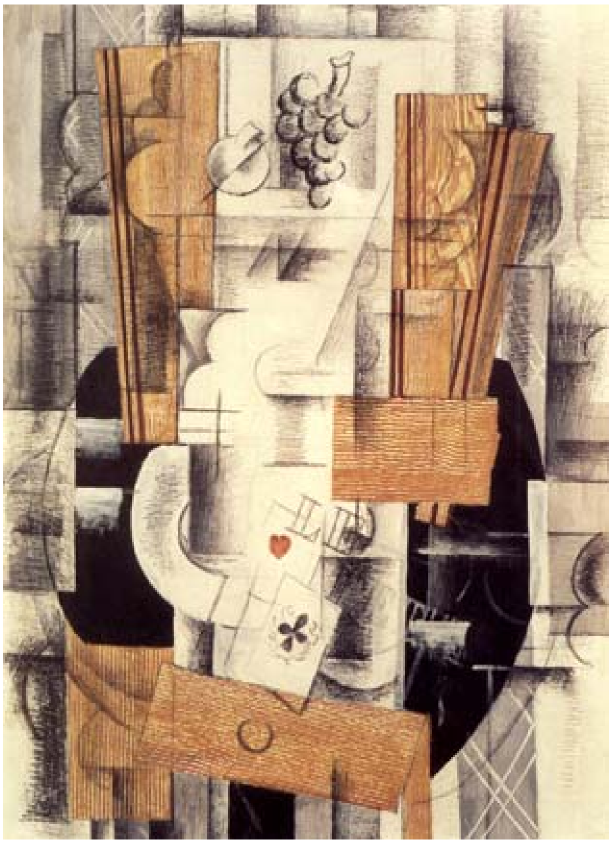
ويعتمد فيها الفنان إلى إعادة صياغة الأشكال لتكملة الأشكال, كما هـو في طريقـة التلـصيق " الكولاج" على أسطح الأشكال, وإضافة الخطوط والألوان عليها. ويعد النقاد أن المرحلة التركيبية أو التأليفية هي المرحلة الثالثة من تطور المدرسة التكعيبية, فهذه الحركة قائمة على التحليل التـألفي لعناصر مختارة ذات دلاله,ويضيف امهز(١٩٩٦م) كان بين عامي ١٩١٢م-١٩١٤م, وشـهدت فيها العالم الغربي, وخاصة باريس بداية انطلاقة فنية غنية في تشعب اتجاها ا وتنوع تقنيا ـا الـتي جاءت لتعوض كما قيل عن جفا وافتقار التكعيبية التحليلية عن اللـون, وابتعادهـا عـن العـالم

الموضوعي, وفي هذه المرحلة الأخيرة من تطور التكعيبية يصبح الفنان خوان جريس من أبرز الممثلين الفعليين للأسلوب الجديد, فقد لجأ هذا الفنان الأسباني من أواسط ١٩١٢م إلى أسـلوب جديـد يتعارض سواء مع موقف بيكاسو الأكثر عفوية, أو مع موقف براك الأكثـر منهجيـة, فاهتمـام (غريس) الكبير بالرياضيات ودراسته لها بتعمق دفعه نحو صيغ أكثر تحديداً لأعماله المنجـزة ـذه الطريقة, فهو يمتلك مقدرة على الجمع بين العناصر المستخدمة من الطبيعة, والبيئة المستقلة للفضاء التصويري, وهو إذ يعمل على صياغة أشكال بدقة ووضوح, بدأ أولاً بتجريد بنية اللوحة وتنظيمها هندسياً, ثم يعالج الموضوع فيبقيه على صلة واضحة بالطبيعة, بحيث تتآلف الأشـكال مـع البيئـة الأساسية للسياق الهندسي. وتوضح هذه المرحلة لوحة " طبيعة ساكنة وخيزران " لبيكاسو.

توظيف الوسائط المختلفة في العمل الفني عند التكعيبيين:

لقد توصلت التكعيبية في تطورها إلى اكتشاف عناصر جديدة غريبة عن التصوير, أدخلت إلى العمل الفني, ويذكر جاي Jay(٢٠٠٤م) أن بـراك Braque وبيكاسـو Picasso توصـلا إلى اكتشاف جديد وهو الإلصاق سنة(١٩١١م), والذي أدخل براك للمرة الأولى إلى عمله الفـني أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وترا ذلك جلياً في لوحته البرتغـالي, التي تكاد تكون عملاً تجريداً لتناقط العناصر فيها وتفكك الموضوع على سطح اللوحة. ولكن هذه القصاصات الكتابية والرقمية تدعم في الوقت نفسه وبالقدر ذاته العمل الفني وتكسبه قيمة الدلالة التي تؤكد بدورها أن العمل الفني استنباط وليس محاكاة. ويضيف أمهز(١٩٩٦م) أما بيكاسو فقد استخدم هذه العناصر المأخوذة من الواقع المحسوس أواسط سنة(١٩١٢م) شكل , وكـان أول عمل إلصاق فعلاً عندما ألصق قطعة من القماش المشمع باللوحة " طبيعة صـامته ذات الكرسـي المقشش ", ولم يكتفِ هذان الفنانان ـذا بل لجأوا إلى استخدام الأحرف والكتابات المطبوعة علـى ورق والمضافة إلى اللوحة تبعاً لتقنية الورق الملصق. كما عمد (خوان غريس) إلى إلصاق قطعة مرآة بلوحته المغسلة, بينما جمع بيكاسو في اللوحة الواحدة بين مواد مختلفة كالخشب, والحديد, والورق, والأسلاك, شكل (٣٩), (٤٠). إن هذه المواد الغريبة المستخدمة في مجال الإلصاق قـد خـضعت للتآلف العام للوحة, وأصبحت جزءاً منه, وأكسبتها دلالات جديدة ترتبط بطبيعة العمل الفني, غير أن إدخال هذه المواد الغريبة على عالم الفن كان بالنسبة للبعض بدعة في مجال الفنـون, ممـا دفـع البعض إلى رفض مثل هذه الأعمال وعدم تقبلها, ولكن بالمقابل تصدر البعض للدفاع عنـها, وفي هذا يذكر امهز (١٩٩٦م) أن (ريفردي), (وأبو ليني)ر, (وآرغون) وهم من الشعراء المؤيدين لهذا

العمل الإبداعي الجديد فيذكر (ريفردي) أن استنباط الورق الملصق وإدخاله في مجال التصوير بمثابة " علاج ضد التسمم "وخلاص من استعباد العجينة اللونية والفرشاة, وأكد أبو ليـنير باسـتطاعة الفنان أن يستخدم ما يريد من المواد على سطح العمل الفني "غلاين, طوابـع بريديـة, بطاقـات بريدية, أوراق لعب, ورق ملون, صحف.... والتي كانت الغاية منها كسر التقليد المتبع في الأعمال الفنية السابقة والوصول إلى أعمال ذات طابع جديد يتماشى مع روح العصر.



شكل (٣٧)

جرج براك georges braque

باصرة النوادر ي١٩١٣م



شكل (٣٨)

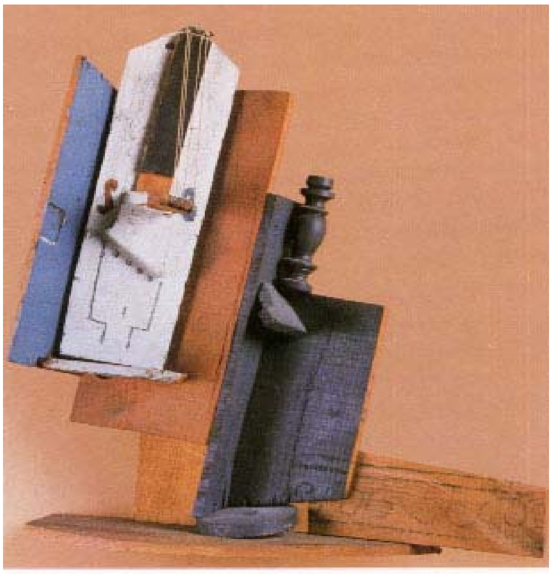
كولاج ورق جرائد ومشمع

١٩١٣م

(١٩٩٠)   Fabre Josep



شكل (٣٩)
بابلو بيكاسو- التشيلو cello
معادن باريس ١٩١٥م
(١٩٩٠) Fabre Josep



شكل (٤٠)
بابلو بيكاسو- قارورة وكمان violin bottle ١٩١٥م

٣.الدادائية Dada:

هي حركة فنية أخذت مكانتها بين المدارس الفنية والأدبية الأخرى, جاء تعريفها في معجم المصطلحات (بدون) "هي مدرسة أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا Tristan tzara في سويسرا سنة ١٩١٧م وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين".ص ١٦٥. والدادا كما يقول أمهز(١٩٩٦م) هي حركة فنية عبثية وفضية ظهرت مع بداية الحرب العالمية الأولى في مجال الأدب والفن, ولم يطلق الاسم إلا في سنة ١٩١٠م عندما أطلقت على الحركة التي أسسها في زيورخ فنانو قصدوا سويسرا، بسبب الحرب.كما يذكر نظمي (بدون) "أن ما يقصد بالدادائية تلك النزعة المشوبة بالغموض والتي تستهدف تحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة, كما أنه تعنى كذلك بالتعبير عن كتل, وأشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية, وهي تعبر عن روح التمرد بعصبية وانفعال على كل ما هو مألوف" ص١٢٤. وترتبط هذه الكلمة عامة باللغة الطفل, وهي حرف جواب نعم بالروسية, والرومانية, ومعناها حصان خشبي بالفرنسية. ويذكر محمد البسيوني (بدون) أنه حينما جاء كل من" بول و هويلستيك" من برلين بحثاً في قاموس ألماني فرنسي عن اسم مناسب لنوعية النشاط التي تزاوله المجموعة في زيورخ, وبطرق الصدفة قدمت السيدة "ل. روي Roy Le كلمة "(الدادا) وقد تقبل الجميع هذا المسمى الهزلي بحماس على أنه اسم ملائم لكل أنشطتهم. ولاشك بأن الطابع من هذا المسمى الهزلي يعكس الرفض العام للقيم والتقاليد المتعارف عليها ويتأتى الغرض منها في الرد على ما سببته الحرب العالمية من خيبة أمل شباب تلك المرحلة التاريخية, فهو تيار ليس لديه مبادئ مترابطة أو نظم منهجية متماسكة وواضحة تجعل منها فعلاً تياراً مجدداً أو أسلوباً جديداً, فالذي يجمع بين مثل هذا التيار هو بلا شك الموقف العدائي السلبي من المجتمع البور جواز الحديث وواقعه السياسي وتقاليده الموروثة في مختلف المجالات الثقافية. لذلك اعتبر (تريستان تيزازا) أن بدايات الدادا لم تكون بداية الفن بل كانت بداية الاشمئزاز من بداية الحرب العالمية الأولى, فهي حددت أهدافها وجعلت من نفسها حركة هدم وتدمير على صعيد الفن و الأدب, وعلى الصعيد الآخر الاجتماعي و الأخلاقي, فأخذت تستهزئ بكل شيء بالأخلاق, والشرف, ونزعت القناع عن كل القيم, فكانت الدادا بمثابة تفجير لليأس لدى الفنان الذي شعر بأن الهوة القائمة بينه وبين المجتمع وزمانه, والمتجسدة بهذه المذبحة الجنونية..

إن ما فعله الدادئيون من استهزاء واشمئزاز من كل شيء من حولهم وخاصة الفن, لم يكن هـدفهم هذا محصوراً على الهدم, والتخريب بل تعدى ذلك, وتأييداً لهذا يؤكـد مـولر (١٩٨٨ م) عـن هوغونل Hugo boll في مجموعة من النصوص المختارة" إن الهدف الذي ترمي إليه هذه المجموعة هو تذكير الناس بأن وراء الحرب ووراء الأوطان, يوجد رجال مستلقون, لهم مثل علينا مختلفة عن مثل غيرهم"كما يذكر آرب Arb إن الهدم كان ضرورياً حتى يستطيع هؤلاء الماديون البؤساء أن يتعرفوا بالأطلال الباقية على ما هو جوهري". بهذا استطاعت الدادا أن تلفت أنظار الناس إلى مدى ما وصل بهم الحال من دمار وخراب, ونظن أن تنبئهم كان في محله من توعية لطبقة معينة من البشر لا ترى إلا ما يهمها, وينفعها سواء كان ذلك اقتصادياً أو سياسياً, أو اجتماعياً. لاشك بأن الدادئية كانت انتفاضة جماعية فنية كانت مصادرها ودافعها التي قامت على أساسه هي الحرب والثورة وما يتبعها بعد الحرب.

الفكر البنائي والخامات السائدة في أعمال الدادئية:

إن اللاتجاه الدادائي الذي قام على أنقاض الحرب العالمية الأولى قام في الأصل على عـدم اتبـاع منهجاً محدداً في التعبير عن آراء وإنتاج أعمال أرباب هذا الاتجاه؛ أي عدم وجود هدف محدد بذاته, لذلك كان للفنان الحرية المطلقة في استخدام ما يشاء دون التقيد بنظرية أو فكرة محددة, وهذا مـا دفع فناني الدادائية إلى اللجوء لاستخدام كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم وفي هـذا الـصدد يذكر أمهز (١٩٩٦م)" أن الهدف من هذا هو إثارة الرأي العام والإساءة إلى الطبقـة البرجوازيـة ومفهومها, لذلك لجأوا إلى إثارة الفوضى بين مختلف النشاطات الثقافية, وإلى تقليص الحدود القائمة بين الفن و الأدب". ص ٢٤٩. لجأت الدادا في إنتاجها الفني إلى الإلصاق و التركيب مستخدمة في ذلك مختلف المواد الغريبة عن الفن وعن تصور الإنسان لها والتي تقوده إلى الشيء المبتذل, ومنـها استخدام الأسلاك, والحديد. وعلب الكبريت, والشعارات الـصحفية, وفـضلات الطعـام ... مستخدمين ذلك في سياق العمل الفني بعد عزل تلك المواد عن واقعها الخاص وجعلها أعمالاً فنيـة قائمة بذاتها, وبذلك تعمدت الدادائية أن تقطع الجسور مع كل ما يربطها بالفن, بمفهومه التقليدي, وأن يكون بعيداً كل البعد عن ما عرف به الفن, ونرى ذلك واضحاً في أعمال "مرسـيل دوشـان "معبراً بأسلوب الرافض الساخر بتناوله أشياء غير مألوفة بأن يأخذ الأعمـال الجـاهزة للفنـانين البرجوازيين من المتاجر الصغيرة ويضيف عليها بقعتين لونيتين من الأحمر والأخضر, ومن ثم يوقـع عليها بهدف السخرية, كما عمد دوشان إلى إضافة لحية وشارب إلى جيوكندا (المنـوليزا) للفنـان

ليوناردو دفنشي, كما وصل إلى أبعد من ذلك بتوقفه عن ممارسة الفن اعتقاداً منه أن الفن يتجه إلى النهاية, بعد أن سقط في مجال التعبير الذي حددته البرجوازية.

مميزات الدادئية:

- رفضهم لكل القيم والأخلاق الاجتماعية وكراهية اتباع أسلافهم في أعمالهم الفنيـة والأدبيـة وغيرها.
- ضرورة بناء أساس جديد لمجتمع جديد مؤمن بضرورة الفن الاجتماعي, وأن الفن هـو ملـك للجميع يعبر عنه صاحبه كيفما يشاء.
- اتبعت الدادا طريقة أو نظرية الهدم التي كانت غامضة إلا على الفئة الممارسة لهذا الفن, كمـا تبنت عبارة اللا فن, تأكيداً لرفضها تقاليد الفن الحديث.
- انتقلت الدادا بفضل نشاطها المتنوع, من مرحلة الهدم والرفض أو الاعتراض إلى مرحلة بنائيـة هدفها جمع القوى الخلاقة للعصر.
- إن ما يهم الدادئية بالدور الأولي هو أن تكتسب التجربة الفنية التلقائية "اللاعقلانية.
- ويضيف عطية (١٩٩١م) لقد توسعوا في استخدام المخلفات الجاهزة وإلصقها علـى العمـل مباشرة كما هي دون إضافة ألوان عليها في بعض الأحيان.
- تنتمي أعمال الدادا إلى التركيب والتجميع, وتأخذ أشكال الفن التطبيقي .
- تعد الدادا حركة شاملة على كل ماله علاقة بالفنون البصرية,والفن الفوتـوغرافي والتـصميم بالإضافة إلى الفنون الأدبية كالشعر والمسرح.

يذكر السيد (٢٠٠٢م) أن ازدهار الدادا كمرحلة فنية يعود إلى عاملين:

١- لا معقوليتها, وغرابتها كفن نجم من خيبة الآمال التي عمت أوربا في أعقاب الحرب العالمية الأولى.

٢- أتاحت معارضها الشاذة وحفلاتها الخيالية, الفرصة للجماهير للالتفاف حولها بحثـاً عمـا يخفف عنها متاعبهم, وهمومهم من تلك الحرب.

توظيف الوسائط التشكيلية في الأعمال الدادا (الإلصاق و التركيب) :

لقد أبدع الدادائيون في تغير سطح اللوحة بشكل كبير وواضح بعد ما ورثوا هذه التقنية من أسلافهم من المدارس الأخرى فتذكر ريم كامل(٢٠٠١م) لقد امتد تأثير التكعيبية حتى وصل للحركة الدادية، فكانت بالنسبة لها الدافع والمثير وراء استخدامها لتقنية التركيب واللصق Collage، إلا أن الداديين قد استخدموا هذا الوسيط بطريقة مختلفة، ولأسباب أخرى تختلف عن التكعيبيين. فلم تكن تقنية التركيب واللصق Collage عند الدادية ثورة ضد الشكل، ولكن ضد الأفكار التقليدية المتوارثة في الفن والمجتمع. ولقد نجح الداديون في تنفيذ أعمالٍ بتقنية التركيب واللصق Collage من الأشياء المهملة وبالرغم من ظهور الصور الفوتوغرافية داخل اللوحات منذ عام ١٩١٤، إلا أن تقنية تنظيم ولصق الصور الفوتوغرافية Photomontage لم تظهر في أعمال الفنانين الدادئين قبل عام ١٩١٨م. وأخذت هذه المادة تختلف في طبيعتها عن طبيعة السطح المضاف إليه وتتعارض معه, فهي تشكل فوق سطح اللوحة نتوءات بارزة عندما تلتصق بها بواسطة مادة لاصقة. و أن هذه الأشياء اللا فنية اللا تصويرية التي وجدت بالمصادفة, واستخدمت في غير مجالها, فقدت دلالاتها الأساسية, بحيث ما كان ثانوياً في وظائفها الأولى كالشكل واللون, والبيئة والمادة, يصبح المسوغ لاستعمالها, وباستخدام مثل هذه المواد الغريبة عن التصوير, أدخل إلى الفن بوافع جديد هو الوافع الشاعري ووافع الرفض للمفاهيم الجمالية التقليدية, والتركيز على عامل الصدفة ودلالاتها الايجابية, والاهتمام بالطبيعة العضوية لهذا العناصر التي أخذت كما هي. يذكر عطية (٢٠٠٣م) لقد بلغت الدادا أوج ازدهارها في ١٩٢٢م أثناء معرضهم في باريس الذي عرضت لوحة للموناليزا, أضاف اليها دوشامب شارب, مما أثار الاستنكار بين المشاهدين .

ويذكر عثمان (١٩٩٦م) لقد عبر الفنان مارسيل دوشامب M.Duchamp عن موقفه الرافض والساخر بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنياً وأنتج ما يسمى بالجاهز Ready made object.

كما استخدم فنانون مثل ماكس أرنست Max Ernst شكل (٤١) والــذي نفــذ بخامــات ووسائط غريبة عن الفن والتي تعد نفايات أو بقايا مهملات والتي جمعها الفنان من القمامة فألــصق بعض تذاكر المسرح, والإيصالات, وقطوف من صحف محليه وبعض العلب الخزفية.

واستخدام مثل هذه الأشياء يعبر عن موقف الدادائية الرافض للمفهوم الجمالي التقليدي والتركيــز على عامل الصدفة ودلالتها الايجابية, واهتمامها بالطبيعة العفوية أو العبثية.

يذكر بكري (٢٠٠٠م) لقد قامت الدادا باستخدام الأشياء الجاهزة لتأكد مفهوم حرية الفنــان في اختيار وعرض الأشياء جاهزة الصنع, فكل الحركات في عصرنا تتجه نحو فن تكون الأشــياء فيــه نقطة بدء تتحول إلى عناصر مجرده. استخدم فنانون من الدادا عدة هذا الأسلوب ومن ضــمنهم الفنان شويترس K.Schwitters شكل (٤٢) مستخدماً بعض الوسائط التصويرية الحديثة من خامات مبتذله في تنفيذه لأعماله في النرويج بعد هجرته من ألمانيا والذي جمع على سطح اللوحــة

بعض قطع القمامة و التي دمج فيها أنواعاً مختلفة من ورق اللف وأجزاء مـن الـصحف الألمانيـة والنرويجية وختم عليه بتاريخ, معبراً بذلك عن رفضه من المجتمع. استطاعت الدادا أن تأتي بـشيء جديد في عملية الإلصاق وذلك بإضافتها إلى الإلصاق طابع الحدث اليومي التي جعلت منه التقنيـة الأساسية لمسيرتها الفكرية المعبرة عن تفجر الوعي الباطن.

ارتبطت فكرة الإلصاق عند الدادا بالصورة المركبة من عناصر كتابية استطاعت أن تجمع في هيئتها بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية بحيث تضاف إلى العمل الفني المصور الظاهرة اللغوية, وتـصبح الكلمة أو جزء منها شيئاً ملفتاً للنظر يدفع المشاهد إلى قراءتها والتعرف عليها.

أن الدادا اهتمت اهتماماً بالغاً وكبيراً بظاهرة التركيب حيث جعلت من المواد الملـصقة عناصـر أساسية لا يقتصر أثرها على الكتابة التي تتضمنها؛ بل يرتبط بالبنية التآلفية للمشهد الممثل.

لقد وفقت الدادا في جمعها لتلك العناصر الأكثر تنافراً وتباعداً, والأكثر ابتذالاً مـن غيرهـا مـن المدارسة التي أخذت من الإلصاق نصيبها في إنتاج أعمالاً لها.

ويذكر عثمان(١٩٩٦م)يطالعنا الفنان مارسيل دوشامب M.duchamp بعمل تجميعي أنتجـه عام ١٩١٥م شكل(٤٣) وهذا العمل يحتوي على خامة الفويل والزجـاج, وهـو يـرى مـن الواجهتين, حيث يرى من ناحية بلون واحد وهو الفضي ومن الجهة الأخرى يرى ملوناً بـاللونين الأحمر والأصفر الاكر, ودرجات البني وفي هذا العمل نجد أن الفنان يصل من خـلال فلـسفته في التجميع إلى قيمة عن طريق الدلالات الايجابية الناتجة عن الأشياء غير المألوفة فنياً واسـتخدامها في عمل فني. ويؤكد بكري (٢٠٠٠م) أن الفنان روبرت روشنبرج R.Raushenberg والفنان جاسبر جونز J.ohns من حاملي الراية لإعادة إحياء الدادا, ففي عام ١٩٥٠م بداء روشنبرج إلى التحرك نحو (الرسم الخليط) وهو نسق إبداعي يخلط بين السطح المطبوع والأشياء المتنوعة المثبتـة على سطح العمل الفني, والتي كانت تتطور أحياناً إلى ثلاثي الأبعاد بقاعدة حرة, ولقد فعل الفنـان ذلك في الكثير من أعماله, فنجده فد استخدم أجهزة حديثة كالراديو والساعات الكـبيرة,وتـارة يستخدم القصاصات الورقية والفوتوغرافية مضيفاً إليها أسلوب السلك اسـكرين علـى قمـاش اللوحة. لقد استطاعت الدادا أن تعبر عن الواقع بشعورها المستمد من أعماقها حيال ما وصل إليه العالم من تكنولوجيا والتي نجحت في ترويض الإنسان وجعله مجرد أداة يقف منـها موقفـاً سـلبياً مكتوف اليدين أمام الآلة, وهو نفسه هذا الموقف الذي أخذ طابع العنف المأساوي منذ نهاية القـرن العشرين.



شكل (٤١)
عجلة دراجة marcel duchamp-
١٩٦٤م



شكل (٤٢)

سويترس K.Schwitters فتحت بالعادات - خامات متنوعة من الورق

٢٥x٣٣سم

١٩٣٧م

www.tinguely.ch



شكل (٤٣)

مارسيل دوشامب M. Duchamp- العروس

لوحان زجاجيين وخامات أخرى- ٢٢٧,٥x ١٧٥,٨x١٠٩,٤سم

سنة ١٩١٥م

أمهز (١٩٩٦م)

٣ .السريالية Surrealism:

بعد ظهور النظريات النفسية على يد العلماء مثل فرويد وأدلر في تحليـل الـدوافع الغريزيـة وتحكمها في تصرفات الإنسان, ظهر في ظل تلك النظريات والمتغيرات مؤيدون لها في شتى الفنـون ومن الفن التشكيل الذي تبنوا هذا الفكر وعبروا عنه فنين المذهب السريالي.

تولدت السريالية على أنقاض الدادائية المنتهي التي تحول معظم فنانوها إلى هذا التيار الذي انتـشر انتشار النار في الهشيم, فالسريالية تتشابه إلى حد كبير بالدادائية وتشترك مها في كو ا حركة ذات طابع عالمي, وفي رفضها لكل فن يقع على المفهوم والمنطق العقلاني وفي محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية بعد أن استعاضت عنها في شكل إشارات معبرة في حد ذا ا من دون أن تكون بالضرورة مدركة عقلانياً.

نشأتها وتسميتها:

يذكر سمث(١٩٩٩٧م) لقد ظهرت الحركة السريالية في عام ١٩٢٤م على يد المفكـر الفرنـسي اندريا برتون AndreBreton الذي عرف السريالية من خلال بيان الـسريالي الأول "بأ ـا حركة تلقائية نفسية خالصة"ص٢٠فهي تعبر عن كوامن النفس الإنسانية دون حجاب من الوقـع الاجتماعي أو رقابه, مستفيدين بذلك من الأبحاث النفسية .

وتذكر نعمت علام (بدون) بأن الحركة السريالية كانت من بقايا الحركة الدادئية, وكـان هـدفها إعادة الخيال إلى مكانته القديمة, كما اعتبرت هذا الاتجاه والذي ظهر في الربع الأول مـن القـرن العشرين آخر المذاهب الفنية الحديثة, والذي جمع بين الدادئية المناهظة للمنطق, وبين استلهام عالـم الأحلام غير المقيد برقابة العقل الواعي. وكان للعالم النمساوي "سيجموند فرويد" Freud بـالغ الأثر على هذا التيار وقد عرف عام (١٩١٧م) وبدأت تنتشر هذه النظريات الحديثة بين الطبقات المثقفة في بدايتها, وجاءت السريالية دف الغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مـصدر إلهـام للفنان بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل. أما عن فكر المدرسة السريالية فيذكر: أن هذه المدرسة لا تمثل في التعبير عن الواقع ولا تغيره ولكن في تصويره, لا بطريقة الكلاسيكية الحقيقية التي تصور الواقع بما يحاكيه, ولكن بالطريقة الإبداعية الجديدة, أو ما تسمى بالسريالية.

إن الدراسات الجمالية والسيكولوجية كان لها أكبر الأثر في الـ عة السريالية فقد أدت النظريـات العلمية والمذهب الفلسفية إلى إبراز قيمة الإلهام أو الحدث وشفافية الروح وتصور أعمال النفس أو الاستبطان, أو التأمل الذاتي, كل هذه كان لها أبرز الأثر في نشأت السريالية.

ويذكر نظمي(بدون) نقلاً عن ابولنير من "أن استخدام كلمة سريالزم Surrealism تعني عملية البحث والتنقيب التي يحاول بعض الفنانين خوضها من أجل البحث عن أصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحاني في حرية وطلاقه". أو كما يشير بيكاسو "إلى أنه يجب أن نتجه إلى الرؤية الجمالية المتحررة".ص١١٧

ويتبين لنا أن هذا الاتجاه ينتمي إلى تيار الفن اللاموضوعي أو فن اللامعقول من حيث أن الفنان يستبطن ذاته بعيداً عن الموضوع الخارجي, كما أنه لا يجعل أهمية لاعتبار التطور المنطقي أو العقلاني وإن استبطان قيمة في أعمال السرياليين الفنية فإننا نتلمسها من خلال أبعاد اللاشعور واللاموضوعية واللاواقع فهي تعبير رمزي عن علم النفس التي تحوطه غلالات من الخيال والوهم والغموض والرمزية المغلية تماماً, و يذكر أمهز (١٩٩٦م) أن أندريه برتون Andre Breton عرف السريالية بأنها " آلية نفسانية صافية يمكننا أن نعبر بواسطتها, إما كتابة, إما شفوياً, إما بأي طريقة أخرى, عن سير عمل الفكر الحقيقي، وهي ما يمليه الفكر في غياب أي مراقبة يمارسها العقل و خارج أي اهتمام جمالي وأخلاقي"..ص١١٧. كما أن السريالية تقوم على الإيمان بواقع أعلى لبعض أشكال التوارد التي كانت مهملة قبلها وعلى الإيمان بسلطة الحلم المطلق وباللعب المجرد للفكر. وتذكر نعمت علام(١٩٨٣) إن أعمال السرياليين تنقسم من حيث الأسلوب إلى قسمين فالقسم الأول: يعتمد فيه المصور على التصوير الدقيق الشبيه بالصور الفوتوغرافية سواء كان ذلك في العناصر الطبيعية أو الخيال المستمد من العقل الباطن واللامعقول كما أنه يجمع بين الواقع والخيال في لوحة واحدة ويمثل هذا النوع من الفنانين كلاً من أرنست max ernst, ودالي S. Dali, وما جرت R. Magritte أما الأسلوب الثاني البعيد عن الوقع فكان قريباً من التجريد, ويهدف الفنان إلى إطلاق عنان خياله بدون أن يتقيد بالعقل الواعي ويظهر ذلك في أعمال ميرو Miro وماسون Masson وتانجي Tangeuy.إن الاختلاف بين الدادئية والسريالية كانت متمثلة بأن الدادئية الرافضة كانت تطالب بالهدم والتخلي الكلي عن النظام السائد وتسعى إلى بناء عالم أفضل على أنقاض الفراغ الذي تمهد له, ولكنها لم تطرح حلولاً واضحة لعملية البناء ومقابل ذلك ضلت آراؤها غامضة حول هذه المسألة. في حين أن السريالية الخليفة اهتمت في التمسك ببعض التقاليد وبخاصة تلك المتمثلة بالرومانسية والرمزية لإيمانها بدورها الممهد للسريالية.

إن السريالية اعتمدت في فنها على التحرر من قيود العقلانية معتمدة على الاستنباط والكناية الخطية الآلية كما يمليها اللاوعي والصورة الحلمية. ومن ذلك يتبين لنا أن هذا الاتجاه يمثل ظاهرة فنية تشكيلية ارتبط بحركة تطور الفكر المعاصر لها في ذلك الوقت.

توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال السرياليين:

يذكر بكري (٢٠٠٠م) لقد استخدم السرياليون الكولاج من خلال فلسفتهم السريالية؛ وذلك بسبب غور مكونات العقل الباطن واللاشعور, ولقد جمع السريالية بين مظاهر الدادا المناهضة للمنطق وبين استلهام الأحلام الغير مقيدة برقابة العقل الواعي, ومن المعروف أن لكل فنان سريالي نطاقه, وقانونه الخاص الذي يصوغه من خلال رؤيته السريالية, وكذلك استخدامه للوسائط التي يشكل بها عمله الفني. وهذا الفرق بين استخدام السرياليين للوسائط واستخدام الدادائيين والتكعيبيين لها. استخدم أصحاب الاتجاه السريالي طرق عدة في تنفيذ أعمالهم سواءً كانت تقليدية في استخدامها أو حديثة في طريقة التنفيذ, ومن الذين استخدموا التنفيذ الحديث الفنان أندريه ماسون عندما استخدم الرمل الممزوج باللون وذلك لأن مادة اللون لا تسمح بهذه الخط السريع المتصل المصحوب بشحنات نفسانية, وينتج عن ذلك تجسيم مصحوب بنتوءات بارزة بسبب استخدام الرمل. كما يذكر أمهز (١٩٩٦م) أيضاً بأن ماسون سار على نهج التكعيبية, لكنه استطاع التخلص منها ومن آثارها وبخاصة التكعيبية التحليلية وتنقل إلى ما يناقضها, فأخذ الأسلوب العفوي والتعبيري الآلي والمواضيع ذات الطابع الشمولي, ومن هنا يأخذ أسلوب ماسون طابعاً خاصاً يفرد به عن غيره من الفنانين حيث يكون الخط لديه أكثر عنفاً وحركة على عكس ميرو التي تكون خطوطه ذات طابع غنائي هادئ.ويضيف عثمان (١٩٩٦م)لقد كان اختيار الأشياء في السريالية يتم عن طريق قيمتها المرئية المحتملة ويضح ذلك في استخدام الفنان " دانيال سبوري" Daniel Spoerri شكل (٤٤) لخامات جاهزة وهي أدوات المائدة من فناجين وملاعق وأكواب وأطباق وكتاب على طبق خشبي أخذ كما هو وعلق كلوحه فنية أنتج عام ١٩٨٢م ويتضح أن دانيال جعل للصدفة والعفوية مجالاً لتقديم قيمة جمالية في العمل أيضاً توصل من خلال هذا العمل إلى مضمون اجتماعي وهو لحظة من الحياة اليومية للإنسان وهي لحظة تناول الطعام، فنلاحظ بأن الأدوات والخامات المستخدمة غير مألوفة فنياً ولكن الفنان استخدم دلالاتها الرمزية فقط. أما الفنان الدادئي ماكس ارنست المتحول من الدادئية إلى السريالية ناقلاً معه الإلصاق المستخدم في الدادئية والذي لم تكن الغاية من التوصل إلى صيغ عمل فني انطلاقاً من أشياء لا قيمة لها, ويوضح شكل (٤٤) والذي يظهر فيه صور طفل مجردة وبجوار قفص في طير ممنوع من الحرية مستخدماً طريق اللصق وخامة الزيت وخشب, فلقد كانت تلك المسوغات التي تتكون منها اللوحة والتي كانت بمثابة مثيرات للفنان تقوده إلى آفاق أوسع كما أنه يلجأ في أعمال أخرى إلى تركيب أشياء متباينة يحاول من خلالها أي تلك الأشياء المتجاورة بالمصادفة أن يكون دلالات ساخرة وعبثية, فتوحي تلك

القصاصات الورقية ذات المصادر المتنوعة كصحف القديمة, كتب العلوم الطبيعية المصورة, والروايات الشعبية وغيرها, نأخذ دلالات جديدة مختلفة عن ما كانت عليه, وتكون في معظمها غير وأضحة المعنى إلا أنها توفظ من خلال التواردات التي تولدها ردود الفعل اللاوعي وتبحث على التخيل وهو ما عبر عن الفنان عندما كما ذكر أمهز(١٩٩٦م) " إن تقنية الإلصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من المصادفة, والتي تثيرها اصطناعيات تجاور واقعين أو أكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما".ص٢٨٥. كما كان للفنان أنست طريقة أخرى مشابهة في نتاجها وهي طريقة الاستشفاف **Decalcomania**، وتتلخص بوضع قماشة مبللة بالألوان ووضعها على سطح اللوحة ومن ثم نزعها تاركة أثراً, فيحاول الفنان وبالطريقة نفسها أن يعدل أو يحول فيها كيفما يشاء. وربما قادته هذه الطريقة إلى الانتقال واشتقاق طريقة أخرى وهي التقطير **Dripping** وهي عبارة عن صب اللون السائل قطرة قطرة على اللوحة وباتجاهات مختلفة .



شكل (٤٤)

" دانيال سبورى" Daniel Spoerri - قصائد نثر

٥٤,٢ X ٣٦,١ X ٦٩,٠سم

عام ١٩٨٢م

www.tate.org.u



شكل (٤٥)

ماكس ارنست Ernst, Max – طير

١٣٢,٢X ١٠٢,٢

١٩٢٦م

www.moma.org

٤. البوب آرت: Pop art

تطورت الحركة الفنية منذ بزوغ القرن العشرين عن ما كانت عليه في السابق وفي القرن العشرين أخذت تسير باتجاه معاكس ومخالف للواقع, وكانت التيارات المعاصرة الممثلة لهذه المرحلة تسعى إلى تخطي الواقع والتنكر له مع الدادئية والسريالية, وإلى نقل التصوير والنحت من التمثيل الصوري إلى اللاموضوعي واللاصوري, مع مختلف تيارات الفن التجريدي.

و يذكر عطية(٢٠٠١م) أنه ظهرت في منتصف القرن العشرين مرحلة مناقضة لما قبلها فقد شهدت تحولات جديدة بالعودة باتجاه الواقعية مع مجموعة من الفنانين الذي وقفوا ضد الفن التجريد اللاشكلي, وعبروا عن رغبتهم بالعودة إلى مظاهر الحيات الحديثة وإلى تناول المسائل الاجتماعية المحيطة بهم.

نشأتها وتسميتها:

ظهر اتجاه جديد يشق طريقه بين تلك المدارس المتواترة ويثبت كفاءته وقدرته الفنية مخلدٍ بذلك اسمه وأسلوبه الذي يميزه عن غيره. تذكر ريم كامل(٢٠٠١م)لقد تم تعريف فن البوب في قاموس "The Random House المنزل العشوائي" على أنه "فنون جميلة، عبارة عن أسلوب متخصص في التصوير التشخيصى Figurative Painting، تطور في الولايات المتحدة وأصبح متداولاً وشائعاً في أوائل الستينات، وتميز بشكل رئيس بالأشكال والصور المبالغ فيها، المشتقة من أنواع الفن التجاري، مثل مسلسلات الرسوم الهزلية والملصقات الإعلانية"ص٣٠٧

تكونت حركة البوب آرت Pop art أو فن العامة في الخمسينيات لتصوير بيئة المستهلك الأمريكي وطريقة تفكيره, وتستمد تلك الحركة أفكارها وخاماتها من الحياة اليومية في الأماكن الشعبية كالأسواق, والملاهي, والسوبر ماركات والمواد الاستهلاكية اليومية ومظاهر الحياة الحديثة ويذكر عثمان (١٩٩٦م) بأن فن البوب آرت فن يمثل الثقافة الشعبية التي أنتجتها الثورة الصناعية والثورات التكنولوجية التي تعتبر جزءاً مهماً في العملية الاقتصادية المستمرة والمتطورة من مكان لآخر. وبصدد تسمية البوب آرت يذكر فضل(١٩٩٥م) أنه أطلق على هذا الاتجاه فن الشعب Popular Art مسمى آخر هو الواقعية الجديدة وبالدادئية الجدية أيضاً.أن عبارة البوب آرت استخدمها الناقد الإنجليزي لورانس اللوي L.Alloway ما بين عامين ١٩٤٥ و١٩٥٧م لتعريف أعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب المعارضين للفن اللاشكلي والمطالبين بالعودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية. وقد ظهرت هذه المدرسة منذ أواسط الخمسينات في كل من أميركا وأوربا في آن واحد, وتعد نقطة تحول هامة لسببين أساسيين كما يوضح

عثمان(١٩٩٦م) أولاً أنه يعرض حالة اعتراف بظاهرة ثقافية والتي تختلف بشكل مطلق عن الميراث الثقافي التقليدي في أوربا الغربية, والثاني أنها تتضمن عمليات إضعاف للقوة بهدف خلق الصورة الأصلية. استخدم فنانو البوب آرت أسلوب التجميع في أعمالهم الفنية حيث اعتمدوا في أعمالهم على الوسائط التي تستهلك بسرعة مثل الجرائد والخيوط والملابس, ويعتمد هذا الأسلوب على مبدأ التلقائية. كما استخدم فنانو البوب الخامات بهدف مناقض ورافض لكل ما هو موضوعي, واتجهوا إلى الموضوعات التي تمثل مظاهر الحياة اليومية ووسائل الثقافة الشعبية فاستخدموا الأشياء الموجودة, "الخامات جاهزة الصنع", بالإضافة إلى استخدام المواد الطبيعية والواقعية مباشرة بهدف زيادة التقرب من الواقع. وتذكر ريم كامل (٢٠٠١م) " لعل ما يميز البوب آرت كما يفهمه الفنان الأمريكي روي ليتشتنسين Lichtensten Roy هو استخدام " ما هو محتقر" مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر رواجاً في مجال الأعلام...." وذلك كله يعتمد على العودة إلى الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي البارد في غيابه, إلى محاولة نقدية قاسية, فالبوب آرت يلتقي في كثير من مظاهره العامة مع التصوير الساذج الأمريكي من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر, غير أن هذا الفن بالمفهوم الأمريكي ليس سوى إعادة تقويم بصري للأشياء والأحداث كما يتعامل معها الإنسان الأمريكي. كما صور بعض الفنانين الأمريكيين أمثال موروني, ودافيس, أشياء مبتذلة, كعلب الكبريت أو علب السجاير...., بأسلوب بارد حيادي فيذكر دافس " أصور ما أرى في أمريكي, أي أنني أصور بمعنى آخر المشهد الأمريكي ". استطاعت أمريكا الدخول إلى العالمية في الفن وذلك بعد الحرب العالمية الثانية من خلال الفن اللاشكلي القائم على مبدأ الآلية التلقائية في تحديد الحركة والعقل من هذا المنطلق في نهاية الأربعينات واستطاعت أن تصل المستوى العلمي وتحررت مع بداية الستينيات بعد أن استنفذت كل أشكال التعبير الآلي الذي كان ممثلاً بالاهتمام بتقنيات الإلصاق والجمع Assemblage والذي تأكد في المعرض الكبير الذي أقيم في متحف الفن الجديد في نيويورك سنة ١٩٦١م تحت عنوان "فن الجمع" وكما هو معلوم فإنه قد ظهر هذا الأسلوب في كل من التكعيبية والدادئية والسريالية سابقاً, واستطاعت البوب آرت أن تواصل وتتوصل مع هذا التكنيك " فيشير ادواد سميث – لا على تحول في المواقف إزاء المواد وطرق استخدامها, بل تشهد على تبدل سلوك الفنان إزاء المجتمع الذي يعيش فيه, وتبدل رؤيته الفنية .

توظيف الوسائط التشكيلية في أعمال البوب آرت:

أهتم فن البوب بالعلاقات القائمة بين الفنان والواقع الحضاري, وهي حركة اجتماعية هادفة؛ وذلك راجع لتصميماته التي تعني فكراً معروفاً للمجتمع والبيئة المحيطة به, مما أعطى هذا الاتجاه رموزاً وقيماً تربوية بجانب قيمتها الجمالية. ركزت البوب آرت على تقنيات التركيب واللصق Collage والتركيب Assemblage،كما تذكر ريم كامل(٢٠٠١م) فقد تم الإشارة إليه من خلال معرض "فن التركيب The Art of Assemblage" الذي أقيم في متحف الفن الحديث بنيويورك في عام ١٩٦١، والذي كان دليلاً واضحاً على تغير الاتجاه نحو استخدام الخامات، كنوع من التغيير في موقف الفنان، الذي اتجه بدوره نحو المجتمع الذي يعيش فيه. ومع تواصل الاهتمام بهذه التقنيات, بدايةً من التكعيبية والسريالية المبكرة إلى أن واصل مجموعة من الفنانين في الثلاثينات والأربعينات، استكشاف الحريات التي قدمتها تقنية التركيب واللصق Collage لهم. فقام الفنان الأمريكي Joseph Cornell بتنفيذ مجموعة من التركيبات صغيرة الحجم داخل صناديق، وكان ذلك في أوائل الثلاثينات. وجاءت المحاولة الثانية، من خلال الفنان الأمريكي الفليبيني الأصلAlfonso Ossorio الذي ارتبط بمدرسة نيويورك- التعبيرية التجريدية- وقام بتطوير تقنية التركيب واللصق Collage وتميز عمله بتراكم الأشكال والخامات، التي تحتوى على نوع من التشابه بالخطوط المعقدة. كذلك قام كل من Jasper Johns وRobert Rauschenberg اللذان عززا الصلة بين التعبيرية التجريدية وفن البوب Pop Art، فاحتوى عملهما على بعض الصفات والصلات التي كان لهما أكبر الأثر في تطور الفن بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥. كما أنه كان بمثابة إحياء للدادية، التي أثرت على فكر الفنانين الشباب، سواء أثناء الستينات أم في أوائل السبعينات. وجدير بالذكر، أن هذا الإحياء قد سبقهم إليه المصور التعبيري التجريدي Robert Motherwell، عند نشر مقتطفات هامة من أعمال مصوري وشعراء الدادية، إلا أن Jasper Johns وRobert Rauschenberg هما اللذان كانا وراء تغيير الدادية من كونها ظاهرة تاريخية محايدة إلى شيئ ما حيوي ومثير للجدل. كما اتجه الفنان روبرت روشنبرج R.Raushenbergإلى "تقصي إمكانيات التصوير "الاختزال" باستخدام اللوحة البيضاء والسوداء لينطلق بعد ذلك في مجال مغاير تماماً فيزيد من غنى اللوحة, ويجعل منها مساحة تعج بمختلف أشكال الإلصاق", مفلسفاً ذلك أنه يكون أقرب إلى الواقع كما فُعل من قبل في الدادئية وخاصة مع الفنان الألماني كورت وشويترز, ومع هذا فقد ذهب الفنان إلى أبعد من ذلك عندما أدخل إلى لوحاته وهي ذات مساحات كبيرة جداً أشياء" مستخدمة

من الواقع المحسوس(مخدة أو فراش, نسر محنط, كرسي...) مؤكداً من خلال تصريحاته أن العمـل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا.ونرى في عمله شـكل (٤٦) أنه يستخدم لوحاً من النحاس لتنفيذ لوحة التصورية مستعين بخامـة الاكريليـك وبعـض القصاصات أو البسترات الإعلانية التي ألصقها على النحاس بطريقة فنية كما اسـتخدم طريقـة "الحك" لعمل أشكال تصويرية بنتوءات بارزة تتماشى مع روح العمل. كما أدخل الفنـان تقنيـة الطبع سواء كان عن طريق الشاشة الحريرية أو عن طريق الطبع بخامة أخرى ونـرى في الـشكل (٤٧) أنه استخدم الطبع بالحجر مضيفاً إلى العمل ألوان الاكريليك والألوان المائي المخففة بالمـاء ليصل إلى الشفافية بالإضافة لبعض قصاصات الورق من ا لات والصحف المحلية. كما اهتم بعض الفنانين من أصحاب هذا التيار بمظاهر الحياة ووسائلها الإعلامية والدعائية ووثائقها الفوتوغرافيـة المتنوعة في موضوعا ا بمفهوم جديد يتماشى مع هذه الفترة. إن الهدف مـن اسـتخدام الـصورة وتكرارها أحياناً على مساحات كبيرة جداً مع الاحتفاظ بطابعها المبسط والمباشر إنما هو التثبت من الواقع في مختلف مظاهره, بما في ذلك الشائع والمبتذل. استخدم الفنان جيم دين **Jim Din** المتأثر بالدادئية تقنية الإلصاق, مستخدماً عناصره التشكيلية من مظاهر الحياة اليومية وتـصوير الأشـياء المتداولة مستعيناً ا مباشرة (كرافات, ألبسة رجالية ونسائية, أحذية...) ويقصد من ورائهـا عـن ارتباطه العاطفي اليومي, ويحاول إدخال هذه الحياة اليومية العادية إلى العمل الفني.



شكل (٥١)

روبرت روشنبرج R.Raushenberg

الاكرليك والشوائب على النحاس

٢٢٨,٦ x ٣٦٥,٨ سم

١٩٨٥م

www.mamac-niceorg



شكل (٥٢)

روبرت روشنبرج R.Raushenberg

عيد ميلاد دانيال- طباعة حجرية- ألوان الاكرليك – ألوان مائية- قصاصات ورقية

٣٨,٢ x٧٢سم

١٩٦٥م

مجلة التشكيلي الكويتية

ما بعد الحداثة؛ Postmodernism :

ذكرنا في بحثنا بشكل متدرج شيئاً يسيراً عن الفن منذ العصر القديم الذي شمل فن الكهوف والفن المصري والفن الإسلامي ومن ثم انتقلنا إلى منتصف القرن التاسع عشر, فتحول الفن رويداً رويداً من طابع الحرفة إلى طابع التعبير الفردي عن المشاعر والأحاسيس ودخلت الحداثة من هذا الباب واستمرت إلى مشارف القرن الواحد وعشرين.

بد الفن الحديث وكأنه خطاب موجه إلى المشاهد, يتضمن موضوعات معروفه يتناولها الفنان بفكره وبراعة أسلوبه وقواعد الفن المتعارف عليها بين الفنانين والنقاد لعرضها أمام الجمهور الملم بثقافة الفن التشكيلي .

> يذكر العطار (٢٠٠٠م) "كان للرومانسية في نهاية القرن التاسع عشر الفضل في التمهيد لمنح الفنان حرية اختيار الموضوعات وأسلوب الصياغة والخروج على التقاليد المتزمتة والتعبير عن انفعالاته الشخصية, مستندين إلى دفاع الناقد الفني عن أسلوبهم وهو الشخصية الجديدة الذي بدأ يأخذ مكانه على المسرح الثقافي, ويلعب دور الوسيط بين الفنان والجمهور الذي شعر بالغرابة نحو الفن الجديد وتطلع إليه بفضول ولكنه سرعان ماتأقلم وأصبح الجديد قديماً, وتابع الفنان التجديد حتى لا تصبح أعماله مملة كسابقتها. فقدموا في نهاية القرن شكلاً مبتكراً للرومانسية ممتزجاً بالرمزية وأساليب ما بعد الانطباعية. ثم استقر الأمر عند ما يعرف بالحداثة في مطلع القرن العشرين مصاحباً للاكتشافات العلمية التي تحققت في هذا الزمان" .ص ١٤٨،١٤٩

كلمة حديث تعني باللاتينية Modo الآن Just Now أطلقت هذه العبارة كما ذكر عطية (٢٠٠٢م) أنه حينما قام آبوت سوجر Abbot Suger بتصميم عمارة في باريس كانت أفكاره قد أسفرت عن شيء لم يشاهده من قبل شكل معماري جديد تماماً لا ينتمي إلى أي طراز لذلك لجأ إلى تسميته حديثاً مستخدماً الكلمة اللاتينية Modernum . أما في الفن التشكيلي جاء التسمية مع اللوحة التي رسمها بيكاسو عام ١٩٠٧م المسماة "آنسات أفينيون" يدل على حداثتها التحريفات والزوايا الحادة, والوجوه المحدقة الشبيهة بالفن الإفريقي والمأخوذة عنه أصلاً. منها كانت الشرارة للفن أن يعلن العصيان عن ما كان متبعاً من قبل. وجاء بول سيزان يمثل اتجاهاً ثورياً جدياً يقوم على مبدأ اختلاف اللوحة عن الواقع ولم يهدف تجسيد النظرة بل كان يبحث عن أساس أولي وعن مفهوم توحيد المكان. لقد كان للمدرسة التكعيبية نقطة التحول في الفنون التشكيلية الحديث التي قادها بيكاسو وبراك والتي وضع قانونها ومهد لها سيزان الذي يعده النقاد أبو الفن الحديثة. جاءت الحداثة وحولها من الجدل الكثير بين المهتمين في هذا المضمار وخاصة

الكتاب والنقاد حول التعريف الشامل للحداثة التي فرضها القرن الجديد منذ دخوله إلينا. ويذكر نك كاي (١٩٩٦م) تعريف الفيلسوف الايطالي جياني فاتيمو Gianni Vattima مفهـوم مصطلح الحداثة " Modernity "هي حالة وتوجيه فكري تسيطر عليهما فكرة رئيسية فحواها أن تاريخ تطور الفكر الإنساني يمثل عملية استنارة مطردة, تتنامى وتسعى قدماً نحو الامتلاك الكامل والتجدد (عبر التفسيرات وإعادة التفسير) لأسس الفكر وقواعده" ص د.

وتورد شيماء رحيم(٢٠٠٣م) تعرف ما بعـد الحداثـة عـن بـاولو بورتـوجيزي Poalo Portoghesi" أن مصطلح ما بعد الحداثة يعني مجموعة من الأشياء المتآلفة والمتجانسة, ولكنها تسمح بتجميع ومقارنة أشياء مختلفة نشأت من عدم قبولنا للمكونـات المتنـافرة للحداثـة"ص٩ وتضيف تعريف يعقوب طوبس Jacob Taubes "بأ ا تتمثل في كو ـا زمـن الـتفكير في الفواجع والأخطار المدحقة بالإنسان أي زمن انعكاسات تدمير الطبيعة على الحياة البشرية" ويضيف دوشيرتي Docherty أ ا حركة أشبه بفعل رمزي بارز يشير إلى سقوط النماذج النظرية الـتي سادت الفكر والعلم في القرن العشرين." ص٩ لقد شملت تسميت ما بعد الحداثة كـل المنـتج الثقافي في كافة الفنون التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية أي بعد عام ١٩٤٥م الـذي شـهد الصناعة قمة عصرها بعد اختراع الحاسوب والدخول إلى عالم الكمبيوتر الذي شمل كل ما حولنـا وساعد على التقدم العلمي والتكنولوجي في كافة ا الات دون استثناء. كمـا تعتـبر المـدارس والاتجاهات التي شملتها حركة الداد الجدية مثل الكولاج- والبوب ارت- والفن الحركـي وفـن التجميع والفن الفقير وفن الأرض وغيرها تنطوي تحت ما يسمى مابعد الحداثة. ويـذكر بكـري (٢٠٠٠م) "تعتبر أعمال الفنان الأمريكي أندريه ورهول Andy Warhorl ١٩٣٠م نقطـة البداية لفن ما بعد الحداثة تلك الأعمال التي ينقل فيها الصورة الفوتوغرافية المطبوعة بالصحف إلى سطح اللوحة بأسلوب الطباعة بطريقة (الفوتوسلك سكرين)"٩٧. وصل الفن إلى مرحلة لم يعـد للجمال دور كبير أو الدور البارز الذي كان عليه فيما مضى كعصر النهضة في الأعمـال الـتي خلدها لنا كبار الفنانين مثل ليونارد دافنشي, ومايكل أنجلو وغيرهم من فناني, ثم تغير الوضع مـن بداية القرن الثامن عشر إلى منصف القرن التاسع عشر في أسس الجمال للعمل الفني, حـتى جـاء القرن العشرون ووصل إلى تحطيم مواصفات الجمال التقليدية والسعي إلى إنشاء جماليـة جديـدة تتسم بالتشويه وروح السخرية والاحتجاج, والتخلي عن جميع القيم المتبعة في البـدايات للفـن الحديث.

لقد تغير التكنيك المتبع في إنجاز الأعمال واقتصر الوقت فأصبحت الأعمال تنجز في ساعات بعد ما كانت تأخذ شهوراً وسنوات لانجاز العمل الواحد, كما استبدلت الخامات بخامات زوالية (سـريعة الزوال) كالأسلاك والمسامير وقطع الحديد والحبال وغيرها من المواد .

نقطة تغير الفن :

آرت بوفيرا أو المفاهمية :Conception Art

لقد تغير الفن عن ما كان عليه, سواء كان في الأفكار, أو الأسـاليب, أو الأدوات المـساعدة في التنفيذ, بالإضافة إلى الوسائط المستخدمة في الإعمال, تذكر روز زكي (١٩٩٥م) أن التقنيـة في الفن الحديث تعد لفنانيها مجموعة من الأفكار والخامات لتحقق لديهم نوعاً من الموضوعية, فأصبح التكوين من (جزء إلى كل) أو انتشاري يوزع على السطح أو في الفراغ عرضاً وطولاً, أو يعمـل المصور على تغير الشكل مع إضافة خامات بديلة مستحدثة بصيغها بطلاقة وحرية, ومتحرراً بذلك من كل القيود التنظيمية المرتبطة بقواعد الفن من منظور ونسب وحتى الخامات والتقيات القـديم باحثا بذلك عما هو فريد. لقد خرج الفن من الحلية التي كان عليها ليرتدي حلية جديدة تكتـسح الساحة الفنية وتعلن عن الاتجاه التجريدي في الفنون المرئية الذي بدأ في مطلع القرن العـشرين في لوحات الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكس أحد رواد مدرسة الباو هاوس والـذي أبـدع أول لوحة تجريدية تعبيرية عام ١٩١٠م. تعددت الأساليب التجريدية من ذلك الحين وتأرجحت مـن النقيض إلى النقيض حتى كادت أن تستنفذ تنويعا ا. لكن الفن التشكيلي والفنان لا يقف إبداعـه عند حد معين بل مازالوا يلوون أذرعتهم ويستولدون أنماطاً جديدة , ساعد م بـذلك الخامـات البيئية سواء أكانت صناعية كالبلاستك أو غيرها مما أفرزتـه التكنولوجيـا الحديثـة كالـشرائح الالكترونية, طبيعية أوكالجلود....

يذكر العطار (٢٠٠٠م) أن الناقد الايطالي "جير مانو سيلانت" هو المسئول عن إطلاق اصطلاح " آرت بوفيرا" على تلك الممارسات التشكيلية الغريبة التي ظهرت في أوربـا في فجـر الـستينات ١٩٦٩م, والتي كانت تشبه في أنطلاقها حركة الداد, فانتشر هذا الفن الذي تعددت أسماؤه آنتي فورم , بمعنى "اللا شكل" أو "ايرث ورك" بمعـنى عمـل الأرض, آرت بـوفيرا بمعـنى "الفـن الفقير"وشمل أوروبا وأمريكا ودول البحر الأبيض المتوسط حتى وصل إلى عالمنا العربي. كما يعرف عن هذا الفن أنه فن اتساق فكري مضمونه في أي وسـائل يراهـا الفنـان ملائمـة , ويـذكر سميث(١٩٩٥م) كانت لوحة الفنان جوزف كوزت Kosuth التي يشرح فيها ما يريد التعـبير عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثله (الصورة الفوتوغرافية) وتعريفه اللغوي وعرضه في

مكان واحد "كرسي واحد وثلاث كراسي".شكل (٤٨) لقد تخطا هذه الفن اللوحة التصويرية وما كانت عليه المدارس التي قبله كالبوب آرت والواقعية الجدية معلاً تمرداً جديداً في الساحة الفنيـة ومكملاً للتجريد الأمريكي . يذكر أمهز(١٩٩٦م) لقد تمثيل التيار الجديد للمـرة الأولى علـى نطاق واسع في المعرض الذي أقيم سنة (١٩٦٩م) في متحـف ليفركـوزن Leverkusen في ألمانيا , وأطلق عليه اسم مفهوم Conception.وتلتها معارض أخرى في أوروبا. لقد شـارك في هذا المعارض الفنية رواد للفن التشكيلي كانوا ينتمون إلى الاتجاه الدادائي وعرضوا أعمـالهم في تلك القاعات الكبرى التي استقبلت أعمال الفنان مارسيل دوشان . تتفق الدادا مع آرت بوفيرا في تنكرهم للتقاليد, ويحاولون التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ويسعون من منطلقات فكريـة خاصة للتخلص من الفن بحد ذاته بل من أشكاله وطرق استهلاكه, فلجأوا إلى التوقف عن إنتـاج اعمال يستخدم فيها مواد استهلاكية التي كانت شائعة عند الدادا وعرضها في الـساحة الفنيـة, متخذين من الإعمال ذات الإنجاز الكامل إلى جانب العمل بدلاً من تمثيل الشيء الفني. لقد حاول فنانو ما بعد الحداثة جاهدين إلى التقريب بين وجهات نظرهم ووجهات نظر المتلقين حـتى غـير الدارسين كما أكد على ذلك عطية (١٩٩٥م) بقوله لقد لجأ الفنان في عصر ما بعد الحداثـة إلى أسلوب اقتحام الأماكن العامة رغبة في التواصل مع الجمهور الحقيقي القادر على التجاوب, ومـن أجل تجاوز أزمة الافتقار إلى الدعاية التقليدية فقد أدخلت تقنيات شكل فني في تقنيات شكل فـني آخر, وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور.

يعاب على أعمال هذا الاتجاه أ ا غير قابلة للتدوال والتسويق يذكر العطار (٢٠٠٠م) أنه لا هـم لمبدعي هذا الاتجاه سوى التأثير النفسي للوسائط, وما تتصف به من قلق وعدم استقرار, وارتباطهم بما في متناول أيديهم من خامات, والتزامهم بواقع الحياة ككل, لكنهم يتصفون بالعقلانية والحـذق والجدية والسخرية .... وصعوبة فهم ما ينتجونه من أعمال. لا تبقى هذه الأعمال مدة طويلـة في العرض إلا على هيئة تسجيل بالصور أو الشرائح," سلايد" شكل (٤٩)كما أنه يـصعب نقلـها وعرضها في أماكن أخرى وذلك يعود إلى كبر المساحة التي يحتاجها العمل بالإضـافة إلى الأضـواء المسلطة على العمل الفني إلى غير ذلك . جاءت المفاهمية وتحمل في طيا ا قيماً جديدة لم نعتدها من قبل مستبعدة الخامات التي يحتاجها أي فنان لإتمام لوحه الفنية مستخدمين خامات غريبة وفي أوضاع غاية في الغرابة, لقد استطاعت المفاهمية أن تصل إلى تذويب الفواصل والفوارق بين الرسم والتلوين والنحت والتجميع ولم يعد فرق بين الفنون الجميلة والتطبيقية بل إنه لا يوجد في فكرهم فرق بين الفن و اللا فن.



شكل(٤٨)

جوزيف كوزيث- كرسي وثلاث كراسي

١٩٩٥م

عواطف عريف (٢٠٠٥م)



شكل (٤٩)

-mother as mountain - كابور anish kapoor

أم مثل كالجبل

١٩٨٥م

أدبيات الدراسة

الدراسات السابقة

ثانياً: الدراسات السابقة

الدراسة الأولى:

قامت عواطف عريف (٢٠٠٥م) بعنوان توظيف الوسائط التشكيلية كمدخل لإثراء سطح العمل الفني في مجال التعبير باللون, تهدف هذه الدراسة للكشف عن القيم الناتجة عن توظيف واستخدام الوسائط التشكيلية في العمل الفني المسطح, كما تلقي بالضوء على استخدام الوسائط الحديثة غير التقليدية في تدريس الفن لتنمية الابتكار لدى الطلاب, ومن خلالها تتم تنمية السلوك الإبداعي لتكوين الصورة الفنية من خلال التجريب في الخامة, وتتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي, والمنهج التجريبي, كما طبقت هذه الدراسة على عينة من طالبات الجامعة في المستوى الثالث في مادة التعبير باللون, ومن خلال هذه الدراسة توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج منها: أن هناك أثراً واضحاً في إثراء العمل الفني من خلال استخدام الخامات والوسائط التشكيلية كما تساعد هذه الخامات والوسائط في تنمية الجانب الإبتكاري والإبداعي في تنفيذ الأعمال الفنية.

وتوصلت هذه الدراسة إلى عدة توصيات منها:

الاهتمام بالقيم التعبيرية والجمالية للخامة لتحقيق أهداف اجتماعية, بالإضافة إلى تشجيع التجريب في الخامة وذلك بتوفير الخامات اللازمة في ورش ومعامل المدارس, كما أن التعبير بحرية مطلقة يؤدي إلى اكتشاف مواهب جديدة ومبدعة في المجالات الفنية.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في بحثها عن الوسائط التشكيلية في مجال التصوير بشكل عام, وإلقائها الضوء على بعض المدارس والاتجاهات التي استخدمت الوسائط التشكيلية, كما تتفق مع هدف الدراسة في الكشف عن القيم الناتجة عن توظيف واستخدام الوسائط التشكيلية في العمل الفني المسطح.

وتختلف هذه الدراسة مع البحث الحالي في العينة التي طبقة عليها هذه الدراسة حيث كانت عينة البحث مجموعة من طالبات المستوى الثالث في قسم التربية الفنية, هذا وتختلف في مسارها وطريقتها في التحليل عن البحث الحالي.

كما تضيف هذه الدراسة إلى البحث الحالي بعض الأعمال والتجارب المنفذة من قبل الطالبات وأهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

كما يستفاد من هذه الدراسة في الجانب النظري الذي يخدم البحث الحالي وخاصة في بعض التعاريف والمصطلحات التي يستفيد منها الباحث في دراسته.

الدراسة الثانية

قام ا ندا (١٩٧٧م) بعنوان بقايا الخامات وصياغتها ابتكارياً والإفادة منـها في التربيـة الفنيـة بالمرحلة الإعدادية. و دف هذه الدراسة إلى الاستفادة من بقايا الخامات والمهملات في مادة التربية الفنية, كما تكشف عن بعض الخواص التشكيلية لبعض الخامات, ومدى مناسبتها لتلاميذ المرحلـة الإعدادية. و دف إلى نشر مفهوم التجريب في المدارس وممارسته من خلال بعض التجـارب الـتي ينفذها الطلاب والتي تكشف عن مواهب وابتكارات جديدة.

وتستخدم هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي, كما اعتمد الباحث علـى الدراسـة الميدانيـة للحصول على المعلومات من مصادرها الأصلية, وطبقت هذه الدراسة على عينة من طلاب المرحلة الإعدادية في مدارس القاهرة, وتوصل الباحث إلى بعض التوصيات منها:

أن بقايا الخامات والمهملات يمكن أن تثري ميدان التربية الفنية, وذلك في اسـتخدامها في التعـبير والتشكيل الفني لدى الطلاب, كما أن لكل خامة خصائصها التي تميزها عن غيرها مـن الخامـات الأخرى, هذا بالإضافة إلى الكشف عن المزيد من أساليب وطرق تشكيل العمل الفني بالخامة.

وتوصلت هذه الدراسة إلى بعض التوصيات منها:

أن تقوم وزارة التعليم بتشجيع المهتمين والقائمين على تعليم الفنون من الاستفادة من بقايا الخامات ومهملات في إنتاج أعمال فنية بطابع معاصر,كما يوصي إلى تشجيع البحث العلمي القـائم علـى الاستفادة من بقايا الخامات والمهملات المتواجدة في البيئة.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية, في إلقائها الضوء على بعض التعاريف, والمواضـيع الـتي تناولها الإطار النظري بالإضافة إلى تحليل بعض الأعمال المعروضة في هذه الدراسة.

وتختلف هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في بعض الخامات المحددة التي فرضها الباحث, بالإضافة إلى اختلافها في العينة التي طبقة عليها هذه الدراسة فقد استهدفت طلاب المرحلة الإعدادية ومجتمـع الدراسة. وتضيف هذه الدراسة الحالية إلى البحث الحالي بعض التجارب التي نفذها طلاب المرحلـة الإعدادية, ببعض الخامات ومدى الاستفادة منها في التصوير المعاصر, والذي تخدم البحث الحـالي خاصة في الاستفادة من الخامات وخواصها التشكيلية التي تم تنفيذها في هذه الدراسة.كما يمكـن الاستفادة منها في التجربة التي يقوم ا الباحث حيث تعرض هذه الدراسة مجموعة من الخامات الغير تقليدية وكيفية استخدامها على سطح اللوحة.

الدراسة الثالثة:

قام ... عثمان (١٩٩٦م) بعنوان **العمل الفني التجميعي كمدخل لإثراء التعبير في التصوير**, و هدف هذه الدراسة إلى التعرف على الدلائل التاريخية والفلسفية والاجتماعية المرتبطة بالعمل الفني التجميعي, بالإضافة إلى تبصير دارس الفن ببعض الضوابط والأسس التي يمكن أن تفيد في الفن الحديث الذي يعتمد على التجميع ويكون أكثر ارتباطاً بالبيئة والمجتمع.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج التحليلي والمنهج التجريبي لإجراء التجربة التطبيقية للبحث, وقد توصلت هذه الدراسة إلى نتائج منها:

ظهر أسلوب التجميع في فنون الحضارات السابقة وخاصة المصري القديم والفن الإسلامي, حيث استخدمت أكثر من خامة, كما استخدم أسلوب التجمع في اتجاهات فنية حديثة متعددة مثل السريالية والدادائية والبوب.... على الرغم من تباين أهدافها ورؤاها الفنية. واستخدم بعض فناني مصر أسلوب التجميع في أعمالهم وتميزت بمصريتها وارتباطها بالمجتمع والواقع المصري.

كما توصل الباحث إلى مجموعة من التوصيات منها:

لابد وأن تتضمن المناهج الدراسية في كلية التربية الفنية تدريس أسلوب التجميع في الفن حيث إنه يعد مدخلاً يتيح للطلاب فرصة للإبداع الحر. كما يمكن إعداد برامج تعليمية تشتمل على الأسس والسمات الخاصة بفن التجميع وتطبيقها عملياً داخل مناهج مقررات كلية التربية.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناولها للخامة والكيفية التي يتم بها تجميعها في العمل الفني, بالإضافة إلى إلقاء الضوء على بعض المدارس والاتجاهات الفنية التي استخدمت أسلوب التجميع والخامات في الأعمال الفنية من الجانب التاريخي.

كما تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تقديم مختارات من الأعمال التصويرية المعاصرة والكيفية التي يتم بها تحليل هذه الأعمال.

وتختلف هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في اقتصارها على التجميع، كما تختلف في سردها وطرحها في الإطار النظري.

وتوظيف هذه الدراسة للبحث الحالي تعرفها للدلائل التاريخية والاجتماعية المرتبطة بالعمل الفني بالإضافة إلى بعض الضوابط والأسس التي يمكن أن تفيد في الفن باستخدام الوسائط التشكيلية.

كما يستفاد من هذه الدراسة إثراء البحث من جانب الإطار النظري بالمفاهيم المرتبطة بالوسائط التشكيلية وما تعكسه على التجربة الذاتية للبحث.

الدراسة الرابعة:

قام ا الجبالي (١٩٨٨م) بعنوان دور الخامة في فن التصوير , و دف هذه الدراسة إلى كشف كل أفرع الفنون في عصرنا وما أنتجه العلم الحديث من مكتشفات غيرت مفـاهيم ومعـاني كثيـة, كاكتشاف الخامات والأجهزة التي استخدمت بدورها في الفن ومالها من خصائص في الاسـتخدام واستخلاص النتائج التي أدت بالضرورة إلى تغير المعيار الجمالي للعمل الفني ذاته.

أتبعت هذه الدراسة الجانب الوصفي والتجريبي, كما اعتمدت هذه الدراسة على البحث الميـداني وقد استخدم الباحث التقنية على واحدة من مجموعة خامات اللدائن لإنتاج أعمال فنية تكون بديلاً للخامات التقليدية السابقة.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في سعيه لكشف خامات ووسائط بديلة عن تلك الوسـائط التقليدية, بالإضافة إلى الجانب العلمي والتقني والذي يخص بالتحديد كيفية اسـتخدام الأجهـزة الحديثة كأشعة الهولوجراف, وأشعة الليزر والفيديو..... وصياغتها فنين.

وتثري هذه الدراسة البحث الحالي في تناولها للخامات الحديثة وعلاجها تشكيلياً, وخاصة في بعض التجارب الذي نفذها الباحث في بحثه عن اللدائن.

وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة في الجانب العملي بشكل كبير مـن حيـث الكيفيـة الـتي استخدمها في هذه الدراسة وفي إنتاج أعمال فنية ذات طابع حديث تتماشى مع عصرنا هذا.

الدراسة الخامسة:

قامت ا روز زكي (١٩٩٥م) بعنوان تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعـبير الفـني و دف هذه الدراسة إلى تحديد مظاهر العلاقة بين التقنيات الحديثة وما يرتبط ا من كيفيات تعبيرية بالإضافة إلى إثراء مدركات التعبير الفني وما يرتبط ا من تقنيات وكيفيات تعبيرية لدى الباحث بما يكون له أكبر الأثر على الإنتاج الفني, كما يهدف إلى تعريف دارس الفن ومعلم التربية الفنيـة في مرحلة الإعدادية بالتقنيات الحديثة وإمكانيتها التعبيرية.

وتتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لدراسة الجانب النظري للبحث والمنـهج التجـريبي لإجراء التجربة الذاتية للباحثة.

وتوصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج نذكر منها:

أن المعرفة التقنية هامة بالنسبة لأي مصور ومدرس أو معلم للفن, وان التقنية ليس لها قاعدة يتفـق عليها, فالبعض يعتبرها غاية, بينما يعتبرها البعض الأخر وسيلة, كما أن الطلاقة التشكيلية تكتمـل

من خلال إيمان الفرد بالحرية الكاملة والتصرف تجاه الخامات المختلفة في العمل الفني الخاص به مما يؤكد شخصيته.

وتوصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من التوصيات منها:

إعداد ورش خاصة تزود ا الكليات المتخصصة لمساعدة دارس الفن لاكتشاف الخامة بنفسه تحت إشراف المعلم, هذا بالإضافة إلى تشجيع التجريب في الخامة وذلك بتوفيرها بأنواعها, فالخامة مثيرة في ذا ا لذا يجب توفيرها للطالب,كما لابد وأن تشمل مناهج التربية الفنية بالمراحل المختلفة في مجال التعبير الفني أنواع مختلفة من الخامات ولا تقتصر على نوع واحد كالكولاج بالوراق الملونة فقط.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في البحث حول الدور التي تلعبه الخامات غير التقليدية والغير مألوفة من خلال مواد التعبير المختلفة وما تؤديه من تعبير فني مميز.

كما تتفق معها من حيث العلاقة القائمة في مظهرها بين التقنيات الحديثة وما يرتبط ا من كيفيات تعبيرية.

وتختلف هذه الدراسة مع البحث الحالي في تركيزها عن الخامة والتقنية وأشكالها المتعددة, بالإضافة إلى الكيفية تم ا تحليل الأعمال الفنية, كما تختلف في تناولها للإطار النظري والمواضيع المحددة فيه.

وتضيف هذه الدراسة بعض الأدوار الهامة التي تلعبها التقنية الغير مألوفة من خلال مـواد التعـبير المختلفة وما تؤديه من تعبير مثمر.

<u>الدراسة السادسة:</u>

قام ا عماد أبو زيد (٢٠٠٢م) بعنوان: <u>الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة وتغير مفهـوم الجمال</u> . و دف هذه الدراسة إلى الكشف عن مفهوم الوسائط المتعددة متتبعاً بذلك تاريخ تطـور استخدام الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة.

وقد استخدم الباحث الأسلوب الوصفي والتحليلي في منهج بحثه, وقد تنـاول الباحـث بعـض الأعمال والفنانين في حقبة زمنية معينة كعينة في دراسته.

وقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج منها:

الميل نحو التعددية الثقافية والثقافات العالمية المتنوعة, وإ اء المبدأ الأستطيقي الـذي يرتكـز علـى استغلالية العمل الفني وتفرده الذي يكسبه الندرة كغاية وقيمة في ذات الوقت, كما تعد الوسـائط المتعددة أحد أشكال الفنون المرئية التي تتجاوز بخصائصها عبر النوعية كل أشكال الفن التقليدي.

كما توصلت الدراسة إلى مجموعة من التوصيات منها:

طرح آفاق أكثر رحابة في ممارسة التنظير والنقد ومناهج مغايرة في قراءة العمل الفني تقوم على مشاركة المتلقي في العمل الفني, بالإضافة إلى تحليل العمل الفني وسياقاته المتنوعة والمتعددة المداخل دون التركيز على بؤرة موحدة أو تحديده في مفهوم ثابت, ولابد من مقرات في الأقسام المختلفة تحتوي على تقنيات آلية التعامل مع الوسائط المتعددة من فيديو وكمبيوتر.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في إمكانية الكشف عن تنوع المفاهيم الفنية والجمالية للوسائط, بالإضافة إلى التتبع التاريخي لتطور استخدام الوسائط في الأعمال الفنية.

وتختلف هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في سعيها الحثيث للكشف على مفاهيم الوسائط المتعددة بشكل خاص, هذا بالإضافة تناولها التاريخي للفنون ما بعد الحداثة.

وتضيف هذه الدراسة للبحث الحالي بعض المفاهيم الحديثة, كما تضيف تصوراً جديداً للدور التي تلعبه الوسائط المتعددة في مجال الفنون بشكل عام.

ويستفاد من هذه الدراسة بعض المصطلحات والتعارف الفنية, بالإضافة إلى بعض الأعمال التي أخذت كعينة في الدراسة والكيفية التي تم ا تحليل هذه الأعمال.

الدراسة السابعة :

قامت ا هدى أحمد زكي (١٩٨١م) بعنوان التأثير الحديث للخامة على سطح الصورة. يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على الكيفية التي يتم ا ممارسة التشكيل على سطح الصورة كنوع من أنواع التكنيك المختلف أو الأداء الجديد في معالجة التكوين.

وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي في هذه الدراسة, كما أخذت بعض الفنانين والأعمال البيئية الحديثة كعينة مستخدمة في هذا البحث.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في إلقائها الضوء على الممارسات التشكيلية الحديثة على سطح الصورة واستخدام خامات جاهزة كالورق الملون, والأقمشة, وورق الجرائد, وشرائح الالومنيوم ... كما تتفق معها من حيث تطور تكنولوجيا الأداء في ممارسة التشكيل على سطح الصورة مع ظهور المدارس والاتجاهات الحديثة.

وتختلف هذه الدراسة مع البحث الحالي في بعض القراءات التحليلية ذات الصلة بالبحث الحالي بالإضافة إلى بعض المصطلحات الفنية الحديثة.

ويستفاد من هذه الدراسة في الجانب النقدي والتحليلي الذي تمت من خلاله قراءة بعض الأعمال الحديثة ذات الصلة بموضع الوسائط التشكيلية.

الدراسة الثامنة:

قام أحمد عبد الحفيظ (٢٠٠٠م): **تقنيات جديدة لاستخدام بقايا الخامات في التصوير المعاصر.**

وهدف هذه الدراسة إلى تحديد مفهوم التقنية في مجال التصوير والتعرف على دورها وتأثيرها في الجوانب الجمالية والتعبيرية والإبداعية بالإضافة إلى التعرف على التقنيات الجديدة في إطار استخدام بقايا الخامات المختلفة في بعض الأعمال الفنية, وقد اتبع الباحث في هذه الدراسة الأسلوب الوصفي والتحليلي, وأخذت هذه الدراسة مجموعة من الفنانين والطلاب الذين استخدموا خامات وتقنيات جديدة في أعمالهم كعينة لهذه الدراسة.

وقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج منها:

أنه لا حدود في استخدام بقايا الخامات المصنعة وغير المصنعة في مجال التصوير الحديث والمعاصر، كما أن مفهوم التقنية يرتبط بكل من الخامة والأداة وطريقة التنفيذ والإخراج النهائي للعمل, بالإضافة إلى أنه مازال هناك ضرورة ملحة في الوقت الحاضر لاستخدام بقايا الخامات والبحث عن تقنيات فنية جديدة في ظل ارتفاع أثمان الخامات التقليدية, وتغير مفهوم وفلسفة الفن والتربية الفنية.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في الدور التي تلعبه الخامة وطريقة أدائها على سطح اللوحة بالإضافة إلى التعرف على التقنيات الجديدة المستخدمة في التصوير المعاصر. كما تتفق معه في الأهمية التي تبرزها التقنية في العمل الفني التشكيلي وخاصة في مجال التصوير المعاصر.

وتختلف هذه الدراسة مع البحث الحالي في تركيزها بالدرجة الأولى على التقنية, بالإضافة إلى التتبع التاريخي للتقنية بشكل خاصة.

ويستفاد من هذه الدراسة بعض المصطلحات والمواضيع في الإطار النظري, بجانب بعض القراءات التحليلية للعمال المختارة في هذا البحث. ويستفاد منها أيضاً في الجانب التقني والأهمية التي يلعبها في العمل الفني. كما يمكن الاستفادة منها في الجانب التطبيقي وذلك لإلقائها الضوء على بعض خواص الخامات والكيفية التي يمكن من خلالها عمل بعض الإعمال بخامات جديدة على سطح الصور الحديثة سواء أكانت هذه الخامات طبيعية أو مصنعة .

الفصل الثالث: منهج وإجراءات الدراسة

منهج الدراسة

عينة الدراسة

إجراءات الدراسة

أدوات البحث

الفصل الثالث

منـهج الدراسة

يعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرفه السيماني وآخرون (١٩٩٦ م): " بأنه الذي يقوم على وصف الظاهرة موضوع الدراسة وتشخيصها ووصف العـلاج المناسـب لهـا . والهدف من المنهج الوصفي هو: تحديد طبيعة الظروف والممارسات والاتجاهات السائدة والبحـث عن أوصاف دقيقة للأنشطة , والسلوكيات , وتحديد العلاقات التي تربط بـين الظـواهر , وقـد تتضمن محاولة لعمل تنبؤات مستقبلية عن الأحداث " ص ٤٥.كما يعرف عبيدات (٢٠٠٢ م) : " بأنه يعتمد على دراسة الواقع والظاهرة كما توجد بالواقع ويهتم بوصفهما وصفاً دقيقاً ويعبر عنها تعبيراً كيفياً أو تعبيراً كمياً , والتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها , أمـا التعـبير الكمي فيعطينا وصفاً رقمياً يوضح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات ارتباطها مع الظـواهر المختلفة الأخرى " ص٢٤٧.

عينـة الدراسة :

عينة الدراسة هي مجموعة من الإعمال الفنية للفنانين عرب وأجانب ينتمون إلى مدارس واتجهـات فنية مختلفة, على أن يكون هذا الاختيار يتضمن أعمال منذ بداية العصر الحديث أي مـن بدايـة الاتجاه ألتأثيري إلى أيامنا هذه.

وقد عرضت هذه الأعمال على مجموعة من المتخصصين في هذا ا ال, مراعين بذلك الاعتبـارات التالية:

١- أن تشمل هذه الإعمال المنتقاة على وسائط حديثة بني ا العمل الفني.

٢- أن تكون هذه الأعمال ذات دلالات واضحة على تنوع الخبرة المقدمة لتلك الوسائط.

٣- أن تمثل هذه الأعمال الفنانين ذوي الأصالة في تحقيق وتوظيف هذه الوسائط.

إجراءات الدراسة:

قام الباحث بالتالي:
تحديد الاتجاهات الفنية التي تتناولها الدراسة ومن ثم اختيار مجموعة مناسبة من الأعمال لكل حركة فنية على أن يختار واحد أو اثنين من فنانيها كعينة للدراسة والتحليل.

هدف التحليل:-

- استخلاص مبدأ عام للأساليب والتقنيات التي وظفت من خلالها الوسائط التشكيلية على سطح اللوحة وتصنيفها منطقياً على حسب تواجدها في العمل.
- الكشف عن طبيعة تلك الوسائط والتعرف على كيفية توظيفها للأشكال والخامات والألوان على سطح العمل الفني.

الأسس التي يعتمد عليها الباحث عند التحليل :-

- الأعمال التي تم فيها استخدام وسائط تشكيلية على سطح اللوحة هي محور انطلاق التحليل وسيتم تحليل الأعمال وفقاً للسمات الواضحة التي تميزها.
سيأخذ بالاعتبار الأساليب الذاتية التي تتعلق بالفنان والأسباب الخارجية التي تتعلق بالبيئة.
مع مراعاة ف التالي:
١-أن يكون العمل لمشاهير ورواد المدرسة.
٢-أن تتوفر الأسس الجمالية في ذلك العمل.
٣-أن يكون الوسيط التشكيلي في ذلك العمل واضحاً.
٤-تنوع المداخل والأساليب التي تناولت تلك الوسائط وتمثل كل مدخل من هذه المداخل فنانا أو أكثر.
٥-إن تمثل هذه الوسائط التشكيلية أبعاد جمالية متنوعة في بناء العمل التصويري.
٦-أن تكون هذه الأعمال ذات دلالات واضحة على تنوع الخبرة المقدمة لتلك الوسائط.
٧-أن تمثل هذه الأعمال الرواد والفنانين ذوي الأصالة في تحقيق توظيف هذه الوسائط في العمال الفني.
٨- دراسة بعض التقنيات المتبعة في أنجاز هذه الأعمال والأسس الجمالية التي بنيت عليها.
٩-عرض أمثله لبعض تلك الوسائط التشكيلية في مجال التصوير والتي تعتمد على التدخل المباشر من الفنان تجاه العمل الفني التصويري مثل :

١.تقنيات الجمع والدمج بين الوسائط التشكيلية
٢. تقنيات التنفيذ المستخدمة فيها
٣.اختياره لتلك الوسائط.

دراسة الوسائط التشكيلية في ضوء إبراز ما يلي:

- **إبراز القيم الجمالية للعمل الفني (الوحدة – الإيقاع – التوازن – النسبة).**
- **إبراز جماليات توظيف العناصر التشكيل المختلفة (العناصر التشكيلية: النقطة – الخط – الشكل والأرضية – اللون – الملمس)**
- **إبراز القيم الإبداعية والتي تكمن في العمل الفني من جدة وأصالة.**
- **توظيف الأسس الإنشائية والمتغيرات البنائية للعمل الفني والتي تكمن في مـدى الـتحكم والسيطرة على ذلك التوظيف والتعامل معه من خلال العمل الفني.**

مداخل التحليل:-

سوف يكون التحليل على مختارات من الأعمال المستخدم فيها وسائط تشكيلية لفنانين أجانـب و عرب , مراعين بذلك السمات المميزة التي يستخدم الفنان من خلالها المداخل التالية:

مداخل ذاتية : تتعلق بالفنان :

- **التقنية المتبعة في العمل.**
- **المضمون.**
- **الشكل .**

مداخل خارجية: المحيط البيئي:

- **الخامات المتوفرة في البيئة.**
- **المفاهيم الأساسية.**
- **العادات السائدة في المجتمع.**

مداخل جمالية خاصة بالعمل:

- **الصياغة التشكيلية.**
- **البناء الإنشائي.**
- **العلاقات بين العناصر**

أدوات البحث:

استند الباحث في بحثه على جمع أعمال فنية منفذة بأساليب حديثة أي استخدم فيها وسائط حديثة وقد كانت طرق الجمع كتالي:

1. من بعض الكتب العربية والأجنبية.
2. من اسطوانات فينة.
3. من بعض مواقع الإنترنت.

وقد قم الباحث بعرض هذه الأعمال على مجموعة من المتخصصين في مجال الفن التشكيلي وقد تم اختيار مجموعة من هذه الأعمال وفقا للاعتبارات التالية:

مع مراعاة ف التالي:

١-أن يكون العمل لمشاهير ورواد المدرسة.

٢-أن تتوفر الأسس الجمالية في ذلك العمل.

٣-أن يكون الوسيط التشكيلي في ذلك العمل واضحاً.

٤-تنوع المداخل والأساليب التي تناولت تلك الوسائط.

٥-إن تمثل هذه الوسائط التشكيلية أبعاد جمالية متنوعة في بناء العمل التصويري.

٦-أن تكون هذه الأعمال ذات دلالات واضحة على تنوع الخبرة المقدمة لتلك الوسائط.

٧-أن تمثل هذه الأعمال الرواد والفنانين ذوي الأصالة في تحقيق توظيف هذه الوسائط .

كما استخدم الباحث في تحليله لهذه الأعمال طريق هورد رسيتي (Howard Risatti) والذي يعرفه حداد(١٩٩٣م) هو ناقد فني متخصص في النقد الفني وتاريخ الفن في القرن العشرين . وقد وضع (Risatti ١٩٨٧) طريقة نقدية منتظمة لوصف و تحليل الأعمال الفنية من جميع جوانبها . حيث جاءت هذه الطريقة لتفسير النقد في نظرية (D.B.A.E) في النقد الفني – انظر الشكل (٣) وذلك من خلال توضيح الدور الذي من الممكن أن يلعبه النقد الفني باعتباره احد فروع و مكونات الاتجاه التنظيمي في تعليم الطالب في مراحل التعليم العام ، و الطالب المتخصص في الفن و التربية الفنية ، وتنمية تفكيره النقدي ، و ربطه بتاريخ الفن ، و علم الجمال ، و الإنتاج

الفني عند تحليله للأعمال الفنية ، و هذه الطريقة تعتمد على ثلاث مراحل أساسية ، علـى النحـو التالي :

المرحلة الأولى: التحليل الوصفي (Descriptive Analysis) .

المرحلة الثانية: التحليل الشكلي (Formal Analysis).

المرحلة الثالثة: تحيل المعنى (Analyses of Meaning).وتنقسم إلى قسمين :

١- التحليل الداخلي (Internal Analysis).

٢- التحليل الخارجي (External Analysis).

الفصل الرابع : تحليل مختارات من الأعمال

تحليل مختارات من أعمال الفنانين العرب والأجانب

هدف التحليل

الأسس التي يعتمد عليها الباحث عند التحليل

مداخل التحليل

التجربة التطبيقية للباحث

تحليل مختارات من أعمال الفنانين الأجانب و العرب في الأعمال ذات الوسائط التشكيلية المتنوعة

مع انطلاقة القرن العشرين والثورة الهائلة للتكنولوجيا الذي شهدها العالم وغيرت الكثير من المفاهيم في شتى المجالات, ومنها المجال الفني التشكي الذي واكب هذا التطور وعبر عنه بأسلوب جديد مختلف تماماً عن ذي قبل مستخدماً وسائط تشكيلية متنوعة على سطح الصورة معلناً بذلك ثورته على التقليد المتبع في الماضي, فتعددت التجارب الإبداعية لدى الكثير من الفنانين والأجانب العرب الذي فضلوا استخدام وسائط تشكيلية حديثة ليتوصلوا بها إلى صيغ تشكيله تتماشى مع فلسفة المجتمع المتطور.

وفي هذا الفصل يتناول البحث دراسة تحليلية لمختارات من أعمال فنية استخدم فيها وسائط متنوعة على سطح اللوحة لبعض الفنانين العرب والأجانب والتي تميزت بتنوع التقنيات في استخدام الخامات, والحرية التامة في صياغة بنائيات العمل الفني, وذلك في محاولة لتحديد القيم الجمالية والمعايير والسمات التشكيلية القائمة عليها .

هدف التحليل:-

- استخلاص مبدأ عام للأساليب والتقنيات التي وظفت من خلالها الوسائط التشكيلية على سطح اللوحة وتصنيفها منطقياً على حسب تواجدها في العمل, وذلك لإيجاد واضح لها بين أساليب الفن المعاصر .
- الكشف عن طبيعة تلك الوسائط والتعرف على كيفية توظيفها للأشكال والخامات والألوان على سطح العمل الفني.

الأسس التي يعتمد عليها الباحث عند التحليل :-

الأعمال التي تم فيها استخدام وسائط تشكيلية على سطح اللوحة هي محور انطلاق التحليل وسيتم تحليل الأعمال وفقاً للسمات الواضحة التي تميزها.

سيأخذ بالاعتبار الأساليب الذاتية التي تتعلق بالفنان والأسباب الخارجية التي تتعلق بالبيئة.

بابلو بيكاسو ١٨٨١– ١٩٧٣ Pablo Picasso:

تذكر فاطمة على (١٩٩٠م)ولد الفنان الأسباني في (ملقا Malaga) بجنوب أسبانيا, وكانت الألوان والأصباغ وأوراق الرسم أول الأشياء التي أدركها, ويعود ذلك لوالده الذي امتهن الفن كعمل في مدينة ملقا, أخذ بيكاسو عن أمه هذا الاسم فهو بابلو واسم أبيه(بيز puis). ظهرت علامات إبداعه في صغره وهو ابن ثمان سنوات, وعندما بلغ السابعة عشرة كان قد أنتج أعمال جيدة تنبأ عن موهبته الفذة.

التحق بيكاسو بمدارس الفن الأكاديمية الملكية في(مدريد) ولكنه تركها ليلتحق بمجموعة من الفنانين .أنتج الفنان معرضه الأول عام ١٨٩٨م وعمره ١٩عاماً,وانتقل بعدها إلى باريس ولم يمكث فيها كثيراً ثم عاد إليها ليعرض فيها (٥٠) عملاً أنتج معظمها في باريس, وجد الفنان في باريس مناخاً طبيعياً للنشاط الفني الذي يمارسه, وعليه أجمع النقاد على أن بيكاسو عميد فناني عصره, وأسطورة خرافية في مجال الفنان, لقد تعددت أساليب الفنان وجرائته في استخدام مختلف الوسائل والخامات بالإضافة إلى عبقريته الفذة التي ظل يتنقل ا بين مدارس الفن المختلفة من الكلاسيكية إلى التكعيبية, إلى السريالية,....

يذكر معظم النقاد والمحللين بأن بيكاسو مر بعدة مراحل واتفق معظمهم على أ ا ثلاثة مراحل ويتفق السيد (٢٠٠٢م) مع آخرين بأن تلك المراحل أربعة مراحل وهي كالتالي:-

المرحلة الزرقاء Blue Period ١٩٠١-١٩٠٤م والمرحلة الوردية Rose Period ١٩٠٥,-١٩٠٦و المرحلة الزنجية ١٩٠٥-١٩٠٧م Negro Period

وبعد انتشار الفن الزنجي الذي غزا أوربا وقع بيكاسو تحت تأثير ذلك السحر الفني والذي يكشف عن فن مشحون بطاقة انفعالية غامضة, وقد ر بيكاسو ا لما لها من تأثير غريب انعكس على أعماله بشكل لم يسبق له مثيل, فبانت أعماله في هذه المرحلة و فيها نوع من المبالغة الشديدة سواء في تحريف الأجسام أو الوجوه بالإضافة إلى حدة الخطوط وتبسيط عناصر التكوين, وأهم أعمال تلك المرحلة هي لوحة (نساء افينون) ذات الألوان الخشنة والشخوص القلقة وخطوطها وزواياها الحادة, وتعد هذه اللوحة صفحة جديدة تاريخية جديدة تناولتها أقلام النقاد على اتجاه جديد في عالم الفن على يد الأسباني بابلو بيكاسو.يذكر حسن (بدون) لقد أعتمد بيكاسو على التقنية وذلك من خلال استخدام تقنية الإلصاق وإدخال مواد غريبة على أعماله كالرمل والحصى والورق الملون وورق الجرائد.... وقاده ذلك إلى تحول جديد وجزري في العمل الفني المحصور بين إطار اللوحة وذلك عام ١٩١٢م. اتخذ بيكاسو هذا الأسلوب متزامناً مع براك الذي كان يسعى إلى التجديد في نفس

الوقت مع بيكاسو, لقد شمل استخدام المواد المختلفة كافة أعمال بيكاسو سوا كانت رسماً أو نحتاً أو غيرها, وقد أخذت عنه المدارس الفنية التالية له هذا الأسلوب (اللصق) للتعبير عن الواقع, وبفضل هذه التقنية الجديدة تصل الصورة الفكرية أو الصورة الإدراكية الموجودة عند مستوى المـشاهد أو الممثلة للحقيقة عن طريقة الإشارة إليها بواسطة عناصر استخدمت منـها أو اجتزئـت مـن دون اللجوء إليها.



شكل (٥٠)

بيكاسو

Fabre Josep (١٩٩٠)

<u>عمل رقم (١) شكل (٥١)</u>

اسم الفنان / بابلو بيكاسو Pablo Picasso:

اسم العمل/ طاولة, وجريده.

تاريخ الإنتاج / ١٩١٣م

الوسائط / ورق ملون- جرائد- أقلام تلوين.

مقاس العمل / ٦٢،٥× ٤٦،٧سم

<u>التحليل:</u>

يقع العمل على مساحة مستطيلة أي على شكل أفقي, يتكون العمل من مجموعة من الأوراق اللاصقة بما يعرف باسم (كولاج), استخدم الفنان في خلفية العمل ورقة زرقاء اللون وجمع عليها باقي القصاصات الأخرى, في يسار العمل استخدم الفنان قطعتي جريدة قديمة في وضع أفقي وأخرى رأسي, في الأعلى قطعة ورق بيضاء متصلة إلى الأسفل يقطع ذلك الاتصال الجريدة بقطعها الأفقي. في الجهة المقابلة قطعتي ورق سوداء, وإلى جانبها قطعة رمادية, وأخرى بيضاء أفقية, استخدم الفنان أقلام التلوين في عمل خطوط كخلفية للعمل لربط العناصر على سطح العمل.

من ناحية التقنية فقد استخدم الفنان أسلوب اللصق (collage) التابع للاتجاه التكعيبي واستخدم الورق الملون وقصاصات الجرائد القديمة,التي تعطي العمل إيحاء على أنه قديم وهذا ما قصده الفنان باستخدامه ألوان قصاصات باهتة في لو ا, كما أضاف خطوط خارجية في خلفية العمل لجمع العناصر المتناثرة على السطح وربطها مع بعضها البعض.

أما بالنسبة للعلاقات الشكلية عنى الفنان في تقسيم السطح إلى أربعة أجزاء أفقية ترددية يترك الأولى, والثالثة شبه خالية من العناصر ويشغل الباقي. تلعب الخطوط المستخدمة دوراً هاماً في ربط العناصر مع بعضها,كما أن الألوان المنتخبة من الأزرق, والأصفر الاكر والأسود والأبيض أخذوا صفت القدم والباهتة من حيث اللون.

الموضوع اجتماعي عبر فيه الفنان عن إحدى المواضيع التي ينشغل ا الناس, وهي قراءة الصحف المحلية وما يدور فيها من أحداث, م الرأي العام فيصور الفنان قطع الجريدة والطاولة وما عليها بشكل تجريدي وبأسلوب التكعيبية, ويوحي الفنان إلى قدم العمل من حيث الألوان المنتقاة للورق المستخدم, وكأ ا ذكرى تاريخية انتهت منذ زمن بعيد.



شكل (51)

بابلو بيكاسو Pablo Picasso:

طاولة, وجريدة.

ورق ملون- جرائد- أفلام تلوين.

٦٢،٥× ٤٦،٧سم

١٩١٣م

Fabre Josep (١٩٩٠)

عمل رقم (٢) شكل (٥٢)

اسم الفنان / بابلو بيكاسو Pablo Picasso:

اسم العمل/ الصورة الساكتة.

تاريخ الإنتاج / ١٩٣٧م

الوسائط / خشب - كرتون ألوان زيتية

مقاس العمل / بدون

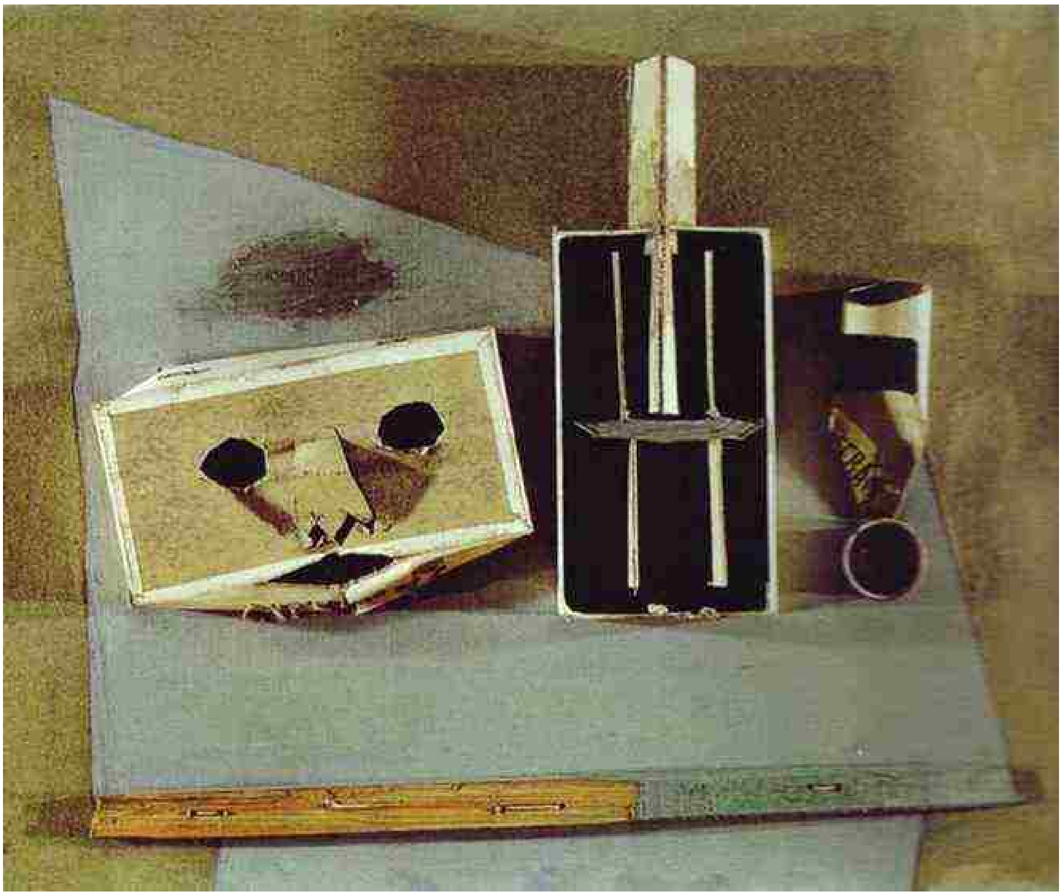
التحليل:

يصور الفنان عمله على مساحة مستطيلة, ويتكون العمل من ثلاث عناصر, مجسم للزجاجة, آلـة موسيقية, وجه كاريكاتوري, يقع العمل على مساحة مغطاة بقماش الكـانفس مدهونـة بـألوان زيتية,وعليها قطعة لوح مثبتة بعصا خشبية. تبدوا العناصر الثلاثة مفرغة مكشوف مـا بداخلـها, ترتبط ألوان الخلفية وألوان العناصر على السطح وتأخذ لون القدم (الأصفر المائل إلى البني), يختلف اللوح الخلفي المضافة فيأخذ اللون الرمادي.

التقنية التي اتبعها الفنان في هذا العمل تقنية التصوير ا سم (ثلاثي الأبعاد)بالخامات جاهزة الـصنع فجمع بين الصيغ التصويرية والنحتية, ويعد ذلك العمل عملاً تجميعي بقطع الخشب والألوان الزيتية وقطع جريدة ألصقت على ا سم الزجاجي, استخدم الفنان ألوان التكعيبية التي تمتـاز بالتقـشف اللوني (قلة الألوان في العمل التصويري).

أما بالنسبة للعلاقات الشكلية فيصف الفنان العناصر الثلاث في خط واحـد أفقـي, تقـع تلـك الأشكال في منتصف العمل, مع اختلاف الأطوال في العناصر. يستقر خلف العناصر لوح مختلـف الأضلاع ما عدى الأسفل فيمتد إلى اية العمل ويثبت ذلك اللوح بعصا مستقيمة تستقر في أسفل العمل قبل النهاية, جزء منها صبغ بالون الرمادي حتى يتماشى مع روح العمل.

الموضع اجتماعي ويتعلق با تمع, وهو ما صوره بيكاسو عدة مرات وبخامـات مختلفـة, فيـصور شخصية بشرية تستمع للموسيقى وتشرب مشروب أثناء المشاهدة, فيصور لنا الفنان مشهداً مألوفاً تتجرد فيه الشخوص والآلات المستخدمة بالإضافة إلى نوع الموسيقى الصادرة من هذه الآلة, الشبيه بالة الكمان, وكأنه يسخر من الموسيقى ومن آلا ا , ومستمعيها .



شكل (٥٢)

بابلو بيكاسو Pablo Picasso:

الصورة الساكتة.

١٩٣٧م

خشب- كرتون ألوان زيتية

(١٩٩٠) Fabre Josep

جاسبر جونز Jasper Johns:

يعد جاسبر جونز من الفنانين الذي كان لهم دور حاسم في مرحلة تعد فاصلة في تاريخ التصوير الأمريكي مما ترتب عليه أن أنتج موضوعات تحت أسماء مختلفة مثل الدادائية الجديدة New Dadaism أو البوب الأولى First Pop. وتذكر ريم كامل (٢٠٠١م) يعتبر عمل الفنان الأمريكي Jasper Johns مشابهاً إلى حد كبير لعمل الفنان Robert Rauschenberg، فقد توصل إلى مشاكل شبيهة في نفس الوقت، ولكن بطريقة مختلفة، فقد استمر في تصوير المفهوم اللوني، بالرغم من اهتمامه الشديد بالأشياء الواقعية فقد أضاف الفنان جاسبر بعض الملامح النادرة إلى أعماله كجمعه بين القيم التقليدية والتقنيات التي تميز التصوير وبين اكتشافات جديدة تجمع بين المجالات الفنية المختلفة, مما ترتب عليه إلغاء التفرقة بين الفن وأشياء الحياة اليومية, فاكتسبت أعماله طابعاً حيوياً.

ويعد استخدام الوسائط التشكيلية المبتكرة على سطح اللوحة من أهم المميزات التي انفرد بها الفنان جاسبر فاستخدامه الحر للمواد والخامات الجاهزة والمصنعة في بعض الأحيان وخاصة الاستهلاكية منها والمألوفة في الحياة اليومية والتي أضافها إلى سطح لوحاته جعلته في مستوى أكثر تعقيداً, فكان في كثير من الأحيان يضيف بعض الأشياء إلى أعماله كحطام الأثاث مثلاً, هذا بالإضافة إلى الأشياء المنزلية كأكواب القهوة وشماعات الملابس...

يذكر عثمان (١٩٩٦م)أن جاسبر جونز استخدم في أعماله تقنيات متعددة مثل التثبيت الحراري الذي أكد فيه على الاستواء أو الابتذال لموضوعاته المألوفة والكشف عن الأعماق المختلفة والطبقات المرئية التي تساعد على إضفاء الطابع الفردي على أعماله وتشمل تلك التقنية خلط الأصباغ بشمع النحل المصهور أو الراتنج.

وفي هذه المرحلة يمكن لجونز أن يستخدم قصاصات الورق أو بعض الأقمشة واندماجها مع المزيج وتجفيفها, ثم يلي ذلك إمكانية إضافة طبقة أخرى, مما يعطي درجة من الشفافية تساعد المشاهد على أن يرى بشكل مباشر العديد من مراحل تنفيذ العمل,ومن الأفضل إضافة الوسيط الجلاتيني الذي يثبت بالحرارة بواسطة نصل سكين, أنتج جونز بهذا الأسلوب المزيد من الأعمال وخاصة" الإسباستو" الكثيفة التي كان يستمتع بها.

استخدم جونز البلاستك واشتهر به في ذلك الوقت, ومن ثم ازداد استخدامه للألوان الزيتية النقية من خلال سطح اللوحة المزدحم والمعد بعناية, ثم بدأ يتخلى عن تطور الملمس ليعود ثانياً إلى

(الليثوجراف) بطريقة غير ملونة تقريباً, كما اتجه جونز إلى النحت الذي بـدأه بالمعـدن القابـل للتشكيل ثم استبداله بالورق ا عد.

ينتقي الباحث مجموعة من أعمال الفنان جاسبر جونز تتضمن في محتواها تقنيات مختلفة من حيـث التنفيذ والوسائط المستخدمة لإنتاج العمل ويظهر ويشيع في استخدام الفنان الـصيغة التـصويرية والنحتية المتبعة في جل أعماله وذلك داخل إيطار العمل الفني مستخدماً العناصر الآدمية (نـصف الجسم البشري يسترخي على كرسي) ووضعها داخل إطارات غائرة في أعلى العمل, مستخدماً في باقي الشكل ألواناً مختلفة بالإضافة إلى تقنية الطباعة الكرافيكية والتي تظهر على شـكل حـروف وأرقام اشتهر ا جونز عن قرناءه من الفنانين , غالباً ما يستخدم الفنان التكرار في أعماله من حيث المضمون مع اختلاف الخامات المنفذ ا العمل فيظهر هذا العمل شكل (٥٣) مجموعة من الخطـوط المتداخلة بصرياً أقرب ما يكون إلى أسلوب الخداع البصري, مضيفاً إليهـا خامـات اسـتهلاكية كالملاعق والشوك, والسكاكين البلاستكية,كإطار حول العمل, ليخرج ذلك العمل من التقليدية إلى الحداثة. يجمع جونز بين مجالين مختلفين في عمل تحت عنوان (في الأستوديو in the studio) لقد استخدام تشكيل نحتي ليد بشريه مجسمة أغلب الظن أ ا مجهزة من البلاستك في جـزء مـن العمل ومرسومة في جزء آخر من العمل يظهر في أعمال جوز الأيدي البشرية حتى إ ا أصبحت سمة تميزت فيها أعماله .

يلاحظ اهتمام (جاسب)ر بأسلوب التجميع حيث جمع بين الخامات جاهزة الصنع كالصور المطبوعة في اللوحة, ويظهر أن الفنان استخدم النفايات المتواجدة في البيئة وأعاد صياغتها على صورة عمـل فني داخل إيطار اللوحة, مع الأخذ في الاعتبار بقيمتها الجمالية وإلغاء الفرق بين الأشياء في الفـن والأشياء في الحياة اليومية, مما أكسب العمل طابعاً حيوياً, كما يلاحظ أن الفنان استخدم وأضـاف الخامات التقليدية وهي الألوان الزيتية والذي قام بتوزيع بفرشاة عريضة مع ترك اللون يـسيل في جزء بأسلوب تجريدي , وينقسم العمل إلى قسمين مقطع رأسي ومقطع أفقي , بذلك تمكن جـونز من المزج بين الفن والحياة اليومية في علاقة تبادلية تنبع من انفعال الفنان بالأشياء المثيرة لإبداعاتـه وتحويلها إلى أشكال فنية جمالية, وقد اختلفت العناصر والخامات التي وزعها جونز بحيث يتفاعل كل جزء منها مع الاخر وتكمله في تناسق وتجانس للتركيب الداخلي ليكتسب العمل بذلك جماليـات إنشائية خاصة تميزه وتعطيه نوعاً من الفرادة.



شكل (٥٣)

جاسبر جونز Jasper Johns (في الاستديو in the studio)

مواد مختلفة, مواد بلاستيكية ألوان اكريليك

٧٢x ٤٨x ٤ سم

١٩٨٢ م

عثمان (١٩٩٦م)

عمل رقم (٣) شكل (٥٤)

اسم الفنان / جاسبر جونز Jasper Johns

اسم العمل/ بيت الأحمق Fool hous

تاريخ الإنتاج / ١٩٦٢م

الوسائط / مواد مختلفة جاهزة الصنع, ألوان اكريليك على توال

مقاس العمل / ١٨٢،٩ × ٩١,٤ سم

التحليل:

يقع العمل على مساحة مستطيلية أي على شكل رأسي ويتوسطها إلى الأعلى مكنسة يدوية في وضع مستقيم, وتشغل ثلثي المساحة للعمل أما ما بقي في الأسفل فقد شغل بإطارين خشبيين صغيرين الأول على وجهه مغطى بالكانفس وبتحديد يسار العمل في الزاوية تماماً, والثاني بجانبه وبينهما فراغ نسبي وفي الجهة اليمنى قبل الزاوية علق الفنان كأساً يستخدم للشاي يتدلى خارج إطار اللوحة, كما استخدم الفنان عبارات للدالة على الأشياء الموجودة في العمل وأشار إليها بسهم مرسوم بطريقة عفوية , أما من ناحية الألوان فقد استخدم الفنان الألوان الزيتية المائلة إلى الازرقاق والرمادية مضافاً إليها اللون الأبيض و ترك مساحات لونية دون تغطيتها باللون للخامة المستخدمة كما نشهدها في أجزاء من المكنسة .

من ناحية التقنية المتبعة في العمل فقد استخدم الفنان تقنية التصوير بطريقة غير تقليدية حيث تظهر الألوان وكأنها أريقة على العمل من الأعلى إلى الأسفل واستخدم الفرشاة بطريقة فيها نوع من العشوائية والعبثية ونلاحظ كمية اللون في الجهة اليمنى فيها شيء من الداكنة, والقسم الثاني من التي تفصلها عصى المكنسة قد استخدم اللون الأبيض , أما الكتابة فكتبت بلون أسود وعلى شكل غائر.العناصر المضافة على السطح كلها أشياء جاهزة الصنع قام الفنان بتوزيعها بشكل ترتاح له العين. أما بالنسبة للعلاقات الشكلية فعني الفنان في تقسيم السطح إلى نصفين متساويين تفصل بينهما المكنسة الطولية ١:١. بينما الجزء الأفقي فقد قسم بنسبة ٣:١ وتتحدد بنهاية المكنسة فنلاحظها في الأشياء المجسمة ونلاحظها في توزيع اللون, أما الجزء السفلي الأخير قسمه الفنان إلى ثلاثة أجزاء بالتساوي تقريباً بين الإطارين والكأس .

يدور مضمون العمل على فئة من الناس وهم الحمقى شبه المعاقين ذهنياً ونلاحظ ذلك في الوسائط والخامات المجمعة على سطح العمل بالإضافة إلى الأسلوب في توزيع اللون والطريقة التي يستخدمها الفنان الفرشاة أشبه ما تكون بلا وعي كما فيها نوع من العنف والاضطراب.



شكل (٥٤)

جاسبر جونز Jasper Johns (بيت الأحمق Fool hous)

مواد مختلفة جاهزة الصنع, ألوان اكريليك على توال

١٨٢،٩ × ٩١,٤ سم

١٩٦٢م

www.arch.mcgill.ca

عمل رقم (٥) شكل (٥٥)

اسم الفنان / جاسبر جونز Jasper Johns.

اسم العمل / هدف بأربعة وجوه.

تاريخ الإنتاج / ١٩٥٥م

الوسائط المستخدمة/ مواد مختلفة, بولي استر, ألوان على توال.

مقاس العمل / ٧٥،٥× ٧١×٩،٧ سم

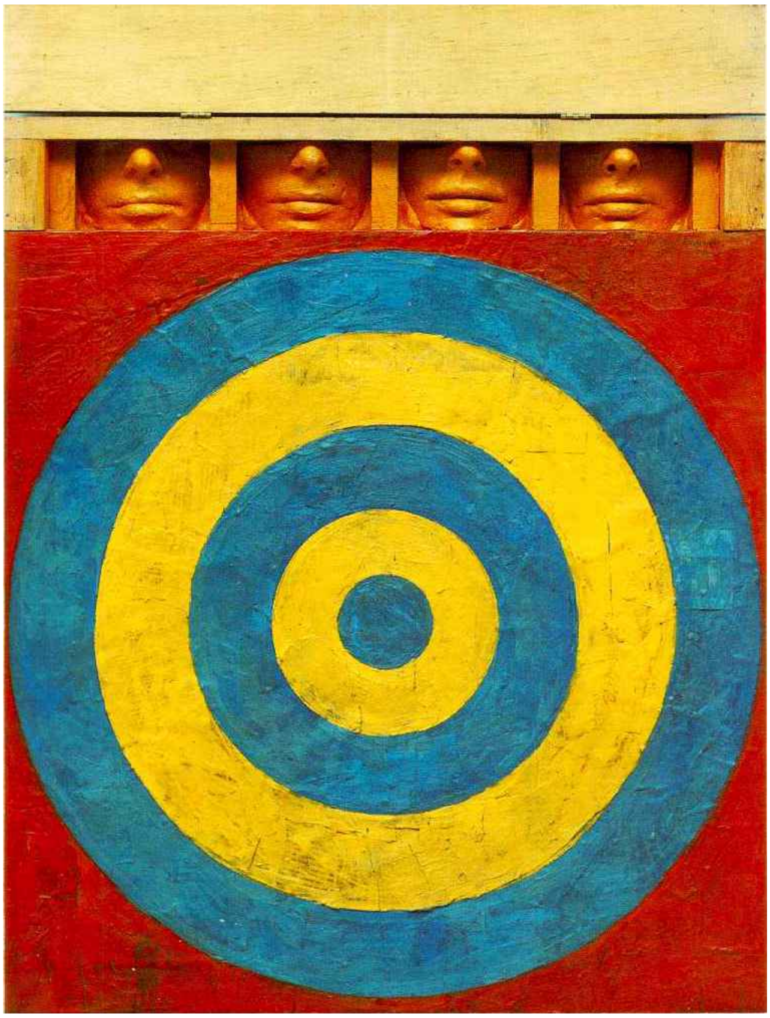
التحليل :

يقع العمل في مساحة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام الأول من الأسفل ويمثل الجزء الأكبر من العمل وتقع على مساحة ملونة بلون احمر وعليها مساحات دائرية متبادلة ومتداخلة لونت اللون الأزرق والأصفر, تعلوها مساحة مستطيلة مقسمة إلى أربعة أقسام إلى الداخل (عمق) بداخلها أشكال بلاستيكية لوجه إنسان يتمثل في الأنف والشفاه, أما الجز الثالث فهو عبارة عن مستطيل مصمت ومسطح يخلو من التفاصيل ويفصل بين الجزء العلوي والذي يليه مفصلين يسمح للجزء العلوي للتحرك (غلق وفتح) .

من ناحية التقنية فقد اتبع تقنية التصوير بالألوان الزيتية فصبغ الأرضية بالشمع ثم أضيف إليها ألون الأحمر وعليها دوائر متداخلة ملونة بالأزرق والأصفر, بدء الدائرة بالازرق وجعل المركز للدائرة بنفس اللون بسبب التبادل بين اللونين, استخدم الفنان تقنية النحت المتمثل في الأوجه الأربعة وقد استخدم الفنان مادة بولي إستر المصبوبة على القالب, ووزعها في أربعة خانات متساوية إلى الداخل يفصل بينهم قاسم رأسي خشبي, تعلوه مساحة طولية من الخشب أيضاً, لون الجزء العلوي باللون الأصفر حتى ينسجم مع العمل ككل.

أما من ناحية النسبة وعلاقتها بالشكل فقسم العمل إلى ثلاثة أجزاء بنسبة ٣:١ الجزء الأكبر عبارة عن مربع تتخلله دوائر متبادلة تتلاشى في المنتصف (نقطة ارتكاز), الجزء العلوي مقسم إلى قسمين متساويين بنسبة ١:١ , القسم الأول مقسم إلى أربعة فجوات تتخللها أجزاء وجه متساوية, أخذت تلك التقسيمات نفس اللون الأصفر .

يعبر الفنان في هذا العمل عن موضوع اجتماعي وينتمي إلى البوب آرت, يرتبط بالإنسان الذي يمثل هدف الرماية الذي يصوب إليه في ظل الأحداث والتغيرات الجذرية في الحياة التي يعيشها. تظهر الوجوه المستترة أعلى الهدف, وكأنها معصوبة العينين لا ترى, يرمز من خلالها إلى الانقياد الأعمى, وأنها مستهدف في أي وقت لا حول لها ولا قوة.



شكل(٥٥)

جاسبر جونز Jasper Johns

هدف بأربعة وجوه

مواد مختلفة, بولي استر, ألوان على توال

٧٥،٥× ٧١×٩،٧ سم

١٩٥٥م

ريم كامل(٢٠٠١م)

عمل رقم (٤) شكل (٥٦)

اسم الفنان / جاسبر جونز Jasper Johns

اسم العمل / (بدون عنوان)

تاريخ الإنتاج / ١٩٦٤ م

الوسائط الخامات / مواد مختلفة, طباعة جرافيكية , بلاستك ألوان أكريليك

مقاس العمل / ٢١٦ × ١٥٣ ×٢٤ سم

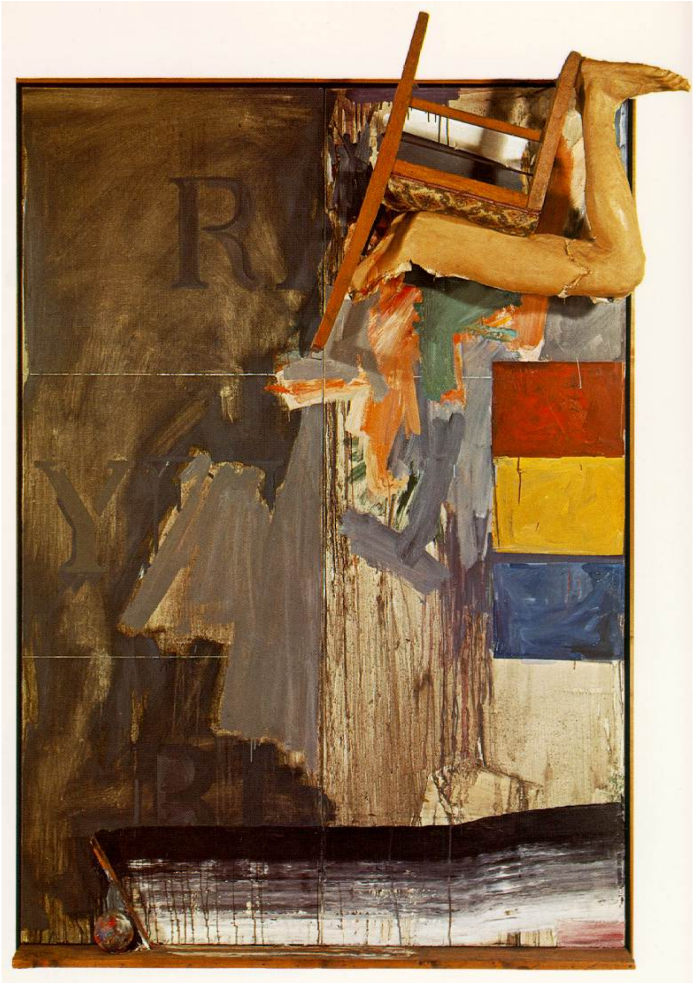
التحليل:

يقع العمل على مساحة مستطيلة رأسية يعلو العمل إلى جهة اليمين كرسي عليه بقايا إنسان متمثلة في القدم كاملة منكس إلى الأسفل و نهاية الكرسي يكون منتصف العمل الذي يقسمه إلى نصفين وفي نهاية العمل أي في الثلث الأخير من العمل يبدأ خط أفقي مكون من ثلاثة ألوان أسود, ورمادي وأبيض, وقبل النهاية يفصل هذا الخط عصى بعرض الخط مسنودة بكرة دائرية صنعت من البلاستك. في الحالة العرضية يقسم العمل إلى ثلاثة أجزاء نصف كامل من جهة اليسار لونت بالبني القاتم يتخللها لون رمادي, ويشترك هذا اللون في الجهة الثانية, والثلث الأخير الرأسي تتناصفه ثلاث مستطيلات لونت بالألوان الأساسية أحمر, أصفر, أزرق. تشترك الطباعة المتمثلة في الحروف الغائرة في اللون البني.

أما من ناحية التقنية المتبعة في العمل فقد استخدم الفنان تقنية التصوير فظهرت الألوان وكأنها عشوائية, كما أنه استخدم فرشاة عريضة غطى بعض المساحات على بعض وفي أسفل العمل استخدم الفنان (الجلد المقوى) لسحب اللون لإظهار التأثير الناتج عنه , صور بقية الجسم والكرسي بطريقة واقعية من حيث الشكل واللون, يقسم العمل من حيث التلوين إلى نصفين من الفاتح والداكن, يتخللهم اللون الرمادي المحايد,كما أضيفت ثلاث مستطيلات لونت بالألوان الأساسية.

أما بالنسبة للعلاقات التشكيلية فقد جمع الفنان بين الصياغات التصويرية والنحتية داخل العمل فقسم الفنان السطح إلى نصفين بنسبة ١:١ تبدأ من الجهة اليسار بالكرسي المستقر في الأعلى , بينما الجزء الأفقي فقسم بنسبة ١:٣ ، يخرج جزء قليل من بقايا الجسم , والكرسي المنكس عن إطار اللوحة, ويمثل نسبة ١:٦ من حجم العمل.

يدور مضمون العمل على الإنسان البشري وما يعترضه في حياته من تقلبات مفاجأة قد تؤدي به إلى التهلكة والانتهاء, فنلاحظ في الشكل السقوط المباشر من أعلى العمل إلى الأسفل ويبدو فيها الإنسان متهالك . عبر الفنان عن هذا المشهد بألوان فيها من الحزن والكآبة الشيء الكثير .



شكل (٥٦)

جاسبر جونز G. Gohns

مواد مختلفة, طباعة جرافيكية , بلاستك ألوان أكريليك

١٥٣ x٢١٥،٩ سم

١٩٦٤ م

عثمان (١٩٩٦م)

روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg:

هو فنان أمريكي ولد في مدينة آرثر في تكساس عام ١٩٢٥م ينحدر من أصول مختلطة إنجليزية ألمانية, وعن الألمانية اكتسب كنيته ,ارتبط اسم الفنان بالتجديد المستمر ويذكر عبد الحميد (٢٠٠١م) نهضت أمريكا فنياً في الخمسينات والستينات وشهدت ملامح نهضة فنية أمريكية خاصة ترافقت مع نهضة اقتصادية وصناعية عارمة, وبرزت مدرسة (البوب آرت) الأمريكي كتيار فني مفتوح على فن الإعلان, يستفيد من تطور تقنية الطباعة والتسويق. قاد هذا التيار كل من روبرت روشنبرج ورودي ليشتنشتين وجاكسون بولوك واندي وارول وجاسبر جونز ....

انفرد روشنبرج بأسلوبية الخاصة وحيوية طاغية جعلت بعض النقاد يقارنون موقعه في الفن الأمريكي بموقع الشاعر الأمريكي والت وايتمان في الثمانينات من القرن التاسع عشر.

ويذكر عثمان (١٩٩٦م) أن روشنبرج اتجه إلى استخدام الوسائط المتنوعة بعد أن شعر بعدم رضى الخواص الملونة والحسية للأصباغ, فقام بتحدي طابع خاص يميزه عن غيره وينفرد به مستخدماً الإيحاءات ذات اللمسات التعبيرية والأغراض غير التعبيرية لتتميز أعماله بعدم التجانس, فأقدم على إنتاج مجموعة من الأشياء في أسلوب غير مألوف وسط المجال الفني الذي يسيطر مثالية التجريدية التعبيرية التي كانت سائدة في ذلك الوقت؛ ليضيف بعض الملامح الجديدة من الدعابة وحضور البديهية والسخرية في إنتاج الفنون المرئية رغم درايته التامة بالتقاليد والقيم والتقنيات الفنية.

فقد قام روشنبرج باستغلال مدى كبير وغير متجانس من التقنيات والمواد المختلفة التي استخدم فيها بعض الأشياء المألوفة في بيئته وبشكل غير مألوف, فكان في كثير من الأحيان يجمع بين التكوينات الغريبة على سطح القماش.

تذكر ريم كامل (٢٠٠١م) لقد استخدم الفنان في أعماله الأولى مجالاً متغايراً من التقنيات والخامات، ففي عام ١٩٥٣ أنتج الفنان سلسلة من الأعمال الضخمة، التي أطلق عليها "التصوير المركب Combine Painting"، وأضاف إليها مجموعة من الأشياء المأخوذة من البيئة، موحداً إياها مع سطح لوحته. كما نفذ مجموعة من الأعمال بتقنية مرتبطة بتقنية Frottage التي أطلق عليها "الرسم المنقول Transfer- Drawing"، منفذاً إياها من خلال طباعة الشاشة الحريرية Silk Screen بطريقة الاستنسل.

توصل في أسلوبه إلى التمسك بالعديد من الأشياء رافضاً تحديد أولويات تقليدية للمواد المستخدمة في الفنون الجميلة, لذلك احتلت الأشياء الغريبة المرتبة الأولى وغالباً ما تركز في نقطة تركيز المشاهد. ونرى في العمل شكل (٥٧) الذي نفذه روشنبرج عام ١٩٥٥م عمل مركب حيث

استخدم فيه الفنان الصياغات التصويرية مع الأشكال النسجية فنرى في العمل أن معظم العمـل مركب من النسيج الثقيل مرسوم عليه زخارف على شكل مربع تستحوذ ثلثي العمل , ويلاحـظ استخدام الفنان للأشياء جاهزة الصنع محافظاً بذلك على صفا ا الأساسية وقيمتها الجمالية الخاصـة ا دون إضافة أي تأثيرات عليها مستفيداً بدلالا ا الرمزية لخدمة مضمون العمل .

وتضيف ريم كامل(٢٠٠١م) أما عن أسلوب الفنان في هذه الفترة، فقد تميز بـضربات الفرشـاة الحرة، المشا ة لأسلوب مصوري الفعل والذين يعدون رواد الحركة التجريدية التعبيريـة أمثـال **Willem De kooning** و**Jackson Pollock** و **Franz Kline**، ولكنه بـدأ في تجميل لوحاته بمجموعة من خرق الأقمشة البالية، والمستنسخات، وأجزاء من مسلسلات الرسـوم الهزلية التي أضاف إليها الطلاء، وعناصر أخرى من الخامات المهملة التي تم إضافتها بتقنية التركيب واللصق **Collage**. وكان استخدامه المكثف لتلك الخامات ذات القيم الجمالية الثانوية، نوعاً من التحدي لتلك الفروق التي احتوت عليها العلاقة بين مكان الفن الجميل للشيء الفـني التقليـدي، والخامات المأخوذة من أكوام الخردة الناتجة عن نشاط المدينة ورفضها لها.

وقد أنجز عمل سماه (لكليشة الراقصة) الذي أنتجه عام ١٩٨٦م والذي استخدم فيـه وسـائط متعددة في العمل الواحد من خامات جاهزة الصنع مضيفاً عليها بعض الأصباغ اللونيـة كـألوان الاكليك مستخدماً الصفائح الحديدة وقطع الألمنيوم المقاومة للصدى ونلاحظ استخدامه لقطعة آنية م لية مستخدمة في المطبخ مصنوعة من الألمنيوم استخدمت كما هي دون إضافة عليها حتى يتمكن من ارتباط المشهد المرئي بالحقيقة اليومية.

كما يستخدم الفنان في العمل المسمى بحيرة المنتج في عام ١٩٨٨م والذي يستخدم فيهـا الفنـان الوسائط التشكيلية غير ا سمة والمتساوية مع السطح نوعاً ما, فقد استخدم في هذا العمل مـادة المينا التي تستخدم مع المعادن وتحت درجة معينة من الحرارة, فيشركها الفنان مع ألوان أكريليـك على سطح معدني, يسعى روبرت إلى التنوع في استخدام الوسائط التشكيلية باحثاً عـن التـشويق والجديد, دف التنويع وإثراء الفن التشكيلي.

ومن أشهر أعماله المركبة التي أبرزت هذا الاتجاه، "علامة المونوغرام **Monogram**" التي نفذها فيما بين عامي ١٩٥٥، ١٩٥٩ وكان مكو ا الرئيس، ماعز محنط يلتف حول خصره إطار عجلة السيارة المطاط المفضل لدى **Robert Rauschenberg**، الذي يمكن رؤيته في العديد مـن أعماله انظر شكل(٥٨). استحق هذا الفنان أن يكون أحد العلامات البارزة في الفن الحديث الذي أضاف إليه متغيرات جديدة بقفزه فنيه مذهلة.



شكل (٥٧)

روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg تصوير مركب

مواد متنوعة, ألوان على توال, مخطات, خشب

(١٩٥٥م) نيويورك

arted.osu.edu



شكل(٥٨)

روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg

عمل مركب " علامـة المونوغرام Monogram

وسائط متعددة (١٩٥٥ – ١٩٥٩)

ريم كامل(٢٠٠١)

عمل رقم (٦) شكل (٥٩)

اسم الفنان / روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg

اسم العمل / تصوير مركب

تاريخ الإنتاج/ ١٩٥٩م

الوسائط والخامات / مواد متنوعة, ألوان على توال, محنطات, خشب

مقاس العمل / بدون

التحليل :

صور الفنان العمل في شكل مربع مستخدماً فيه الصياغات التصويرية مع الأشكال الطبيعية المحنطة, يقع في أسفل العمل أي الثلث الأخير منه طائراً محنطاص فاتحاً جناحية مثبتاً على قاعدة, ويتدلى في اية العمل حبل مربوط في ايته كيسان منتفخاً , كما استخدم الفنان الألوان القاتمة من البني ودرجاته, مستخدماً أوراق الجرائد المغطاة بالألوان, فضل الفنان استخدام الفرشاة العريضة بالإضافة إلى استخدام قطعة القماش لمسح اللون وترك أثر اللون, كما تبدوا الألوان منسكبة على العمل وترك اللون بطبيعته دون التدخل .

أما من ناحية التقنية المتبعة من قبل الفنان في العمل فقد استخدم تقنية التصوير مضافاً إليها بعض الخامات الأخرى كالورق المطبوع والمحنطات, يلاحظ على الفنان عشوائيته المقصودة في اللون فتبدوا تلك الألوان وكأ ا متسخة نتيجة تراكمها على بعضها البعض وهي طرية, كما أن هناك بعض ضربات الفرشاة المليئة باللون وتركها على حالها (سيولة اللون). لا يوجد للعمل إطار يحدده ويحصره؛ بل إن هناك خامات خرجت عن إطار اللوحة وتشترك معها.

بالنسبة للعلاقات الشكلية فقد قسم الفنان العمل بنسب متوازنة فمن الاتجاه الرأسي إلى ثلاث أجزاء بنسبة ٣:١ يحددها بالون, ومن الناحية الأفقية بنسبة ٢:١ يقع الجز الأكبر في الأعلى والثاني يستقر في منصفه الطائر المحنط الذي يفرش ذراعيه أفقياً, يشكل الطير مركز الإشعاع والشيء الملفت للبصر في اللوحة؛ وذلك يعود للحجم والبروز الذي يشكله على سطح العمل .

يدور مضمون العمل على الانقضاض على الفريسة ,ويتمثل ذلك في الصقر الموجه للهدف المطلوب يخرج ذلك الطائر من وراء خلفية ذات ملامس إيهامية خشنة أخذ من لو ا القاتم الذي يوحي بالكآبة, استطاع الفنان أن يصور المشهد بخبرته وحذاقته الفنية الذي تعكس إبداعه وفنه في استخدامه للوسائط غير التقليدية وتوظيفها مع بعضها في عمل واحد برغم من غرابتها واختلاف خاما ا .



شكل (٥٩)

روبرت روشنبرج Robert Raushenberg تصوير مركب

مواد متنوعة, ألوان على توال, محنطات, خشب

نيويورك ١٩٦٠م

مجلة التشكيلي الكويتية

أحمد نوار :

يعد الفنان أحمد نوار أحد أبرز الفنانين التشكيليين في الساحة العربية, والذي استطاع تدعيم مكانه في الفنون التشكيلية لارتباطه بالنظرية التجريبية التي كونت له أساساً مميزاً لنشاطه التشكيلي.

ومنذ بداياته التي انطلق منها في تنوعه الرمزي على المثلث (الدلتا) وما يحمله هذا المثلث من إيحاء مكنه من السيطرة عليه رغم صعوبته التشكيلية في اللوحة الفنية حتى استطاع أن يكون ضلعاً أساسيا في مثلث النهضة البصرية .

يذكر معلا (٢٠٠١م)" بدأ فن نوار جلياً للإبصار من مشروع تخرجه (يوم الحساب) الذي نفذه بالقلم الرصاص على مساحة ثلاثين متراً مربعاً محاكياً رائعة مايكل انجلو التي تغطي قبة (سيستينا). وانتهت بدعوته المعروفة لإنقاذ الإنسان من الدمار الشامل بنظرة منفتحة على الذات البشرية وإرادتها الغامضة وشكوكها التي تثير طلائع المبدعين"ص ٨٧

وفي المجال التصويري أنتج لوحات تختص بالفضاء والانتصارات التي حققتها البشرية نتيجة لغزوها الفضاء وانتقالها من كوكب الأرض إلى القمر امتازت بالتقنية في الأداء والحس الشرقي التي ينتمي إليه, فظهرت بتكوينات متوازنة بجانب الفكر المتطور الذي وصل إلى ذروته.

وجه نوار نظره إلى الوسائط التشكيلية بعد مروره في رحلته الفنية بمجموعة من الأساليب التشكيلية التي اكتسبها من رحلاته خارج البلاد وخاصة في أسبانيا التي أبدع فيها أعملاً رائعة.

ألّف الفنان أعمال على طريقة الدادا وذلك عن طريق تجميعه نفايات الحديد والشظايا الصدئة من أدوات المعارك لتقديم دراما تعبيرية تختلف عن الدور القتالي لها, فيحمل تلك المهملات إلى عناصر تشكيلية تحمل في طياتها جمال الخامة بعد ترتيبها.

اتجه الفنان إلى تجارب رائدة في استخدام الشكل المجسم والإضاءة والحركة والمؤثرات الصوتية التي صاغها بخبرته الخاصة, فجاءت إبداعاته في استخدامه للوسائط لتعبر عن رسوخ المفهوم الذي يبتغيه. ويضيف عثمان (١٩٩٦م)"أنه يتخطى في أعماله البعد المنظوري الذي يحصر الرؤية في حيز مكاني محدد ليضيف بعداً رابعاً من خلال استخدامه للمرايا التي تعكس صورة المشاهد فيصبح عنصراً إيجابياً داخل العمل" ص ١٤٩ .

وظف الفنان في أعماله بين الثنائيات العضوية والهندسية بهدف تفجير الحس الدرامي ليؤلف منهما حواراً جدلياً ذا حبكة فنية مستخدماً المثلث والمربع وما ينتج عنهما من مساحات شبيهة بالأطباق النجمية الإسلامية.

عمل رقم(٧) شكل (٦٠) :

اسم الفنان / أحمد نوار

عنوان العمل / وجوه الفيوم

تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٥م

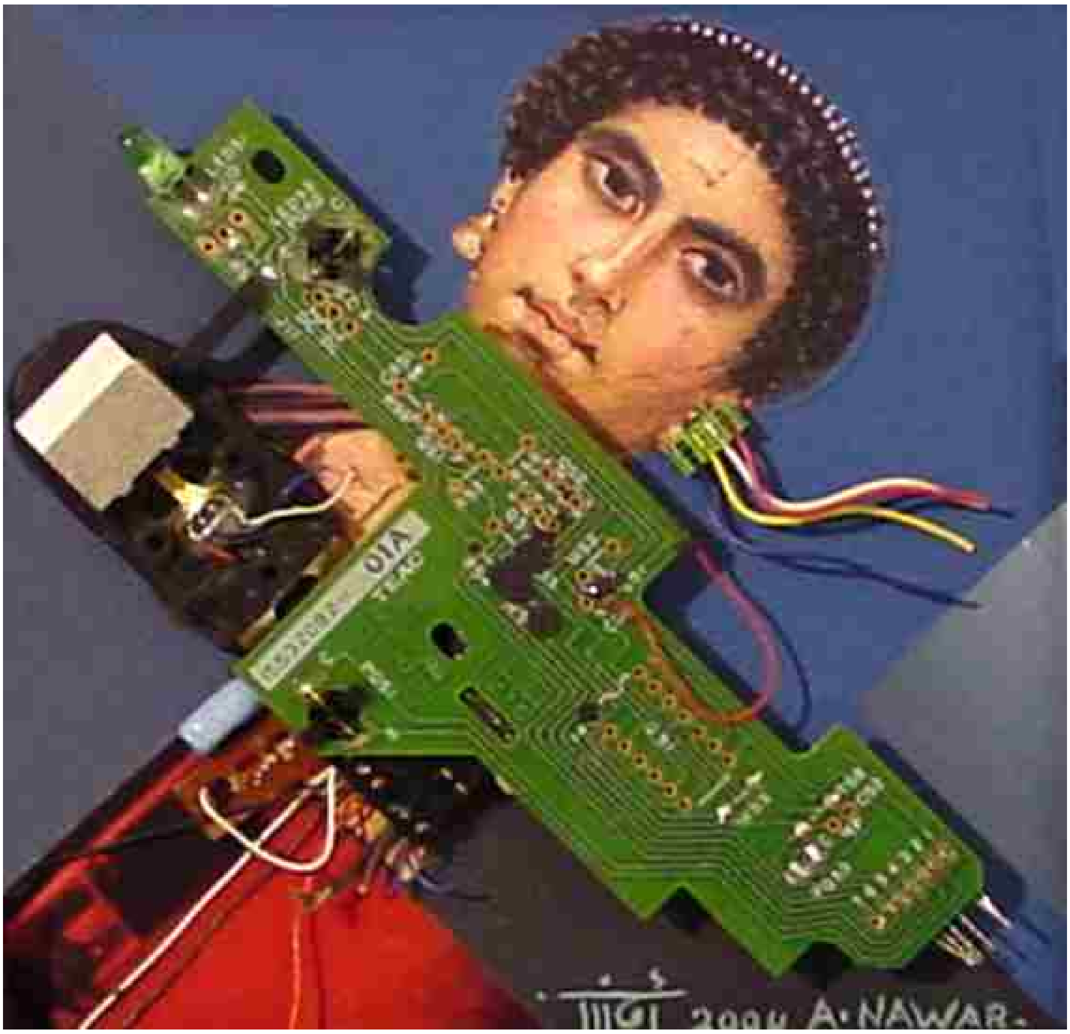
الوسائط والخامات / ألوان اكريليك, صفائح الكترونية.

مقاس العمل / ٣٠×٣٠سم.

التحليل:

يقع العمل على شكل مربع ويظهر الرسم داخل العمل على زاوية خمسة وأربعين, ويقع الشكل في منتصف المربع على شكل مثلث, يعلو مقدمة العمل رأس امرأة مقتبسة من اللوحات المعروفة لوجوه الفيوم والتي رسمت في القرن الأول والثاني الميلادي والتي عثر عليها في هوارة – جنوب غرب القاهرة, رسم الوجه كما يبدوا للوجه الأصلي وأعاد الفنان صياغة الوجه مضيفاً عليها عناصر جديدة تتماشى مع روح العصر بإضافته صفائح الكترونية على شكل قطر مائل تخرج منه أسلاك كهربائية تصل إلى نهاية الزاوية. ظهرت الألوان صريحة وواضحة مابين الأزرق والرمادي والأحمر مقسمة على شكل مثلثات كبيرة وصغيرة.

من ناحية التقنية فقد استخدم الفنان تقنيه التصوير الحديث بطريقة غير تقليدية, واتبع أسلوب الكولاج,(أي إلصاق الشرائح الالكترونية) فظهرت الألوان ناصعة وعلى شكل مساحات لونية, فيهيمن اللون الأزرق على المساحة الأكبر من العمل من حيث التلوين وتتقاسم الألوان الأخرى الأجزاء الباقية للعمل. أضاف الفنان قطعة كبيرة من شريحة ترانزستور الكتروني وأسلاك موصلة للكهرباء تقطع العمل بشكل مائل يتماشى مع اللوحة وتعطيها نوعاً من التجسيم والارتفاع عن سطح اللوحة. بالنسبة للعلاقات الشكلية فيقسم الفنان العمل إلى نصفين من حيث اللون فيحتل اللون الأزرق النصف العلوي بنسبة ٢:١ , يشكل اللون الرمادي الجزء الأصغر, ويسيطر الرمادي الأشد قتامة من الأول الجزء الثاني بنسبة ٢:١ ويحتل الجزء الأحمر المساحة الأصغر في نهاية العمل, تقع شريحة الترانزستور في منتصف العمل آخذة في النزول للأسفل وتمثل نسبة ٣:١ للعمل ككل تقريباً. يدور مضمون العمل على حقبة تاريخية تعود إلى القرون السابقة وتمثل حضارة عاشت منذ آلاف السنين. أخذ الفنان تلك الأوجه وأعاد صياغتها تاريخياً بشكل يجمع بين الرمزية التعبيرية والمستقبلية مضافاً إليها عناصر حياتية حديثة من نفايات الحضارة وعصر التكنولوجيا, معلناً أن نشأة تلك الوجوه من مصر التاريخ والحضارة, وأنها قابلة للعيش في أي عصر وأي وقت .



شكل (٦٠)

أحمد نوار

وجوه الفيوم

خامات متنوعة - ألوان اكريليك, صفائح الكترونية

٢٠٠٥م

www.zamalekartgallery.com

عمل رقم(٨) شكل (٦١) :

اسم الفنان / أحمد نوار

عنوان العمل / روح الحضارة

تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٥م

الوسائط والخامات / ألوان اكريليك, خشب صفائح الكترونية.

مقاس العمل / ٧٠ × ٧٠سم.

التحليل :

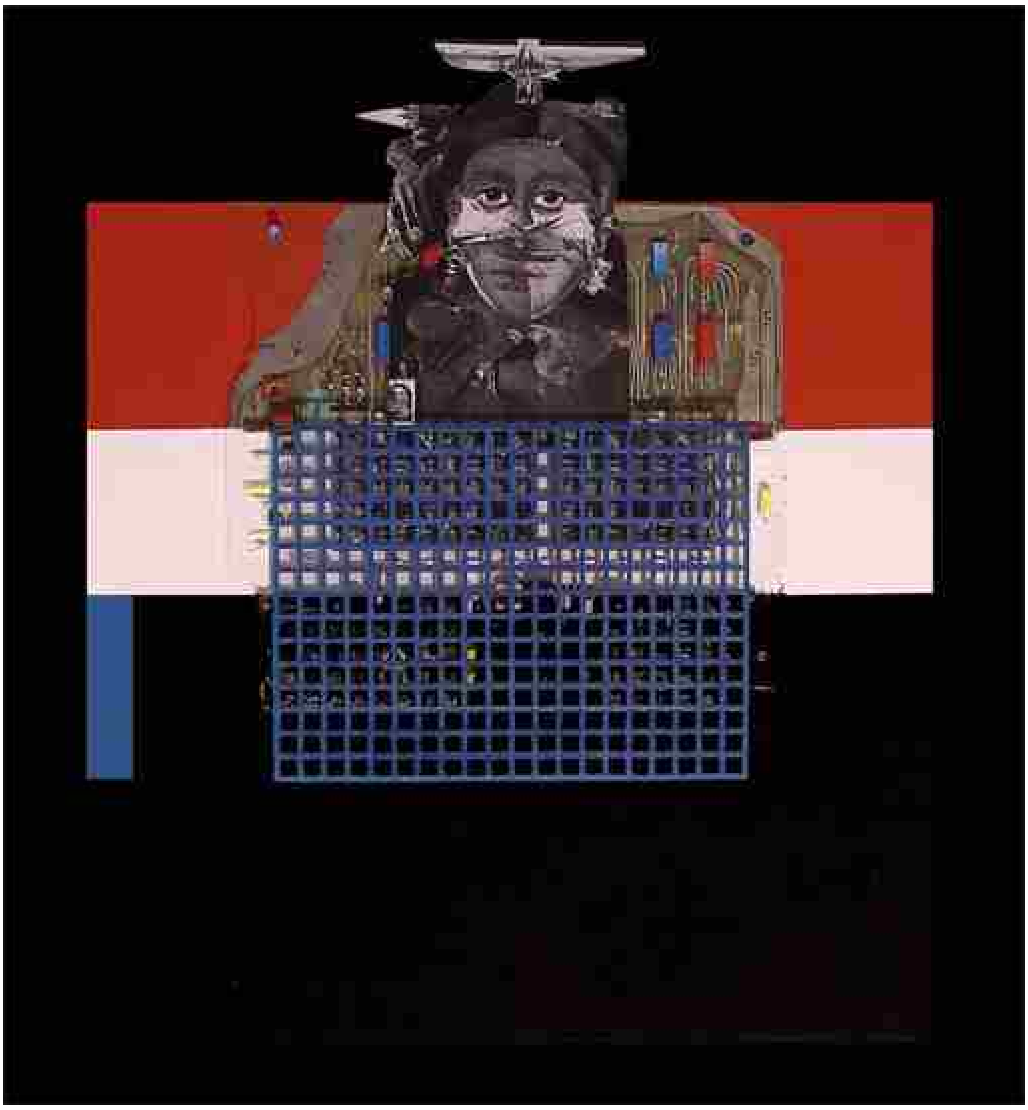
يستخدم الفنان المربع ليصور عليه عمله المسمى روح الحضارة, يغلب على العمل في خلفيته اللون الأسود وصور الفنان المشهد في منتصف العمل بشبكة هندسية تتوسط العمل دهنت باللون الأزرق يعلوها وجه امرأة من الأثر المكتشف في الفيوم المسمى (وجوه الفيوم) واتخذ المقدمة للعمل وإلى جانبها شرائح الكتروني, يعلوها طائرة حربية مقاتلة من تلك الطائرات التي تشارك في حرب الاستنزاف وصاروخ حربي , يضم ذلك المشهد التصوري علم مصر بألوانه الثلاث ويبدوا أن أللون الأسود قد أذيب و انتشر في خلفية العمل .

اتبع الفنان تقنية التصوير و الكولاج بطريقة حديثة, حيث أضاف خامات جدية على سطح العمل الفني المتمثلة في الشرائح الكترونية والشبة الهندسي, التي تبرز عن مستوى السطح, بالإضافة إلى طابع بريدي صغير,و استطاع الفنان إيجاد روح مشتركة بين الخامات التي تشكل بروزاً والخامات المسطحة بحيث لا يوجد نشاز بين الخامات ككل .

عني الفنان بالنسبة للعلاقات الشكلية المقسمة على سطح العمل بنسب ترتاح لها العين, فقسم المربع إلى قسمين تدور دراما العمل في الجزء العلوي يرتكز في مقدمتها رأس امرأة تعلوها وبنسبة أقل منها طائرة حربية وكأنها آتية من بعيد, وتأخذ شبه الهندسي ذات المربعات المتساوية, ويقع في منتصف العمل لشد الرؤية إليها, كما أن علم مصر يشكل نسبة النصف في العمل الفني ويحتضنه.

أما بالنسبة للمضمون في العمل فهو عمل اجتماعي تدور فحواه حول روح الحضارة العريقة التي عاشتها مصر بجميع جوانبها العلمية والسياسة فتمثل تلك الفتاة التاريخ الزاهر للحضارة الماضية وتشكل تلك الطائرة المعارك التي خاضتها مصر وتمثل تلك الشرائح الاكترونية عصر التقدم العلمي, يبدوا المشهد وكأنه صور ليلاً دلالة على المعارك المستمرة بين الحضارات المتتالية.

فيسرد لنا الفنان قصة رمزية تجسد روح الحضارة المصرية الباقية في الازدهار في جميع النواحي, التي استطاع الفنان رسمها بروح العصر الحديث.



شكل (٦١)

أحمد نوار

روح الحضارة

الوسائط والخامات / ألوان اكريليك, خشب صفائح الكترونية.

مقاس العمل / ٧٠×٧٠سم.

٢٠٠٥م

www.zamalekartgallery.c

فرغلي عبد الحفيظ:

ولد الفنان فرغلي عبد الحفيظ ١٩٤١م في قلب الصعيد المصري (ديروط) مكوناً بصمات فنية دامغة في تجسيد الحركة الفنية المعاصرة بل العربية التي تفرد وتميز بين أقرانه من الفنانين في دول كثيرة. يذكر أحمد (١٩٨٥م) عرف كمصور تشغله قضية الشكل الفني المستحدث مع تحقيق الأصالة والمعاصرة, بحث في التراث المصري التي تذوب فيها الشعبيات والكتابات الهيروغليفية والبيوت النوبية الريفية, بالإضافة إلى الفن الزنجي والإغريقي ,وكانت هذه الروافد الرئيسية وراء التناول للعناصر التي أثرت في خلق رؤاه الفنية وأرست ملامحه التشكيلية. ظهر إبداعه أثناء دارسته في كلية التربية وبعد تخرجه سافر إلى ايطاليا كمبعوث عام ١٩٦٥م وبعد عودته كان فناناً متمرساً ذا تجربة متميزة بين الجماعة التي هو أحد مؤسسيها (جماعة المحو)ويعتبر من المؤثرين الجادين بأفكاره الجديدة في هذه المجموعة, اتخذ فرغلي من (العروسة) شكل (٧٧) بصمة, أو رمزاً يفرد به في أعماله التصويرية. ويذكر نوار (٢٠٠٣م) أن تجربته توازت بعمق مع ذلك الزخم من النشاط الإبداعي تجربته الجادة تحت مسمى(الانبثاق) والتي شكلت نهجاً جديداً في صياغة غير مسبوقة في الحركة الفن , واعتبر الفراغ الكوني ملموساً ومحسوساً باستدعاء العناصر المنبثقة (العروسة) من داخل هذا الكيان في حركة آنية من الداخل إلى الخارج. اتجه إلى استخدام وسائط حديثة على اللوحة التشكيلية وخاصة في مرحلته الأخيرة مؤكداً تأثره بالبيئة المحلية من حوله حيث بدأ التمرد على سطح الصورة من تلاعب في الملامس والرؤى الفكرية للعمل الفني. بدأت إبداعاته تتكون في أشكاله المستوحاة من الفنون الإفريقية والمصرية القديمة موظفاً شخوصه توظيفاً معمارياً يظهر فيها ديناميكية وقوة درامية بحته. كما اتجه إلى البروز على سطح اللوحة فيتحول الشكل إلى مستطيل بارز تتآلف مع المسطح في نموذج بنائي مستحدث ليعبر عن مزيد من الرؤى الجديدة للبيئة وقوانينها التي تشكل معيناً لا ينضب للفنان,ويظهر عثمان (١٩٩٦م) كما أبدع الفنان في التجميع على سطح اللوحة بين التجسيم الكامل والتسطيح في أعمال يجسد من خلالها أبجدياته التشكيلية المرتبطة بفكرة وفلسفته على الألوان والزخارف ليقدم أشكالاً مستحدثة لنماذج ظهر فيها الشكل المجسم والتصويري معاً. استخدم الفنان في إبداعاته الفنية العديد من الخامات المتوافرة في البيئة المحلية لتؤدي وظيفتها التعبيرية الصادقة في البناء الفني للوحة, رغم البساطة المقصودة للخامة التي يستخدمها الفنان وتنوعها مما نتج عنه تراكيب جماليه تعبر عن انفعال الفنان مع الخامة المستخدمة وسيطرته المفرطة عليها متخلياً عن الإطار الفني للوحه ليتجاوزه في إبداعاته الفنية والتقنية التي تصل إلى تذويب الفواصل القائمة بين التجسيم النحتي والعمل التصويري معاً على سطح اللوحة.

عمل رقم (٩) شكل(٦٢) :

اسم الفنان / فرغلي عبد الحفيظ

عنوان العمل / وجه مصر

تاريخ الإنتاج / ١٩٩١م

الوسائط والخامات / طمي – قش – ألوان اكريليك .

مقاس العمل / ١٢٠×١٢٠سم.

التحليل:

يختار الفنان المربع ليصور مشهده التصوري عليه (وجه مصر) المرتبط بالبيئة المصرية والذي يصور فيها الفنان وجه فتاة هي رمز العروسة التي يظهر خلفها النيل وأشجار النخيل, يقسم الفنان خلفية العمل على شكل جدار طوبي, قد استخدم الفنان خامة الطمي الطيني للتقريب المشهد التصويري, يبرز في مقدمة العمل وجه فطري لفتاة ريفية, وإلى خلفها نهر النيل وأشجار النخيل والهلال المطل على المشهد, يغلب على العمل اللون البني المأخوذ من الطمي ويضيف ألوان الاكريليك المدمجة مع ذلك الطمي بملمس خشن, وكأن المشهد ذكريات دونت على جدار الماضي.

من ناحية التقنية فقد استخدم الفنان تقنية التصوير غير التقليدي مستخدماً بذلك خامات البيئة المصرية المميزة طمي النيل المخلوط بالقش وتقسيمه إلى مربعات طوبية, ولون عليها بألوان الاكريليك التي أخذت تأثيرات الملمس الطيني, فعبر باللون الأزرق عن النيل واستخدم اللون الوردي والأحمر والأخضر في التعبير عن وجه الفتاة.

بالنسبة للعلاقات الشكلية فقد استخدم المربع وقام بتقسيم الخلفية إلى مستطيلات متساوية في الحجم والشكل,بنسبة ٨× ٤ ما عدى الصف الأول والأخير. تأخذ الفتاه الجزء الأكبر في هذا العمل فتقع في الجهة اليمنى للعمل ويعلوها النخيل والنيل الأزرق بنسبة ١:٣ بشكل رأسي, يكمن مركز الإشعاع في شكل وجه الفتاة التي هي العنوان للعمل, يسيطر اللون البني على العمل ككل إلا أجزاء بسيطة من اللون الأزرق والوردي والأحمر والقليل من الأخضر.

موضوع العمل يحكي عن البيئة المصرية المتمثلة في الفتاة و نهر النيل والنخيل معبراً عن ذلك الحس بخامة الطمي الذي يرمز للتربة المصرية وحضارة المكان فهو نفس الطين الذي شيد به الأوائل أول لبنة في الحضارة التاريخية, مسجلاً ذلك الانطباع على صفحات الزمن المدونة والمنحوتة على جدران الواقع, يطغى على العمل دفء المكان والبيئة الطبيعة الفطرية, وتمثل تلك الفتاة الأم والحضانة والشباب والعطاء ويرمز النهر والنخيل إلى النماء والخير الذي يختص به هذا الوطن .



شكل (٦٢)
فرغلي عبد الحفيظ
وجه مصر
طمي – قش – ألوان اكريليك .
١٢٠× ١٢٠ سم.
١٩٩١م
جيهان فوزي (٢٠٠١م)

عمل رقم (١٠) شكل (٦٣) :

اسم الفنان / فرغلي عبد الحفيظ

عنوان العمل / القاهرة

تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٥

الوسائط والخامات / طمي –كانفش – ألوان زيتية.

مقاس العمل / ٨٠×١٢٠سم.

التحليل:

يقع العمل على مساحة مستطيلة آخذة وضعاً أفقياً يسجل الفنان في هذا العمل ازدحام الناس في القاهر, تكثر التفاصيل الصغيرة في العمل الفني حتى تصل إلى درجة الإشباع وشغر جميـع اللوحـة بالتفاصيل يعلوا اللوحة أي خارج الإطار عربة وسائق (كرته) استقرت في منصف اللوحة .

تظهر في اللوحة مجموعات من الناس والسيارات والعربات و نهر النيل وبعـض أمـاكن العبـادة, بالإضافة إلى الكتابات المدونة على سطح اللوحة.كما يستخدم الفنان الخطـوط الخارجيـة (out line) لرسم العناصر الداخلية في اللوحة, ويهيم اللون البني ومشتقاته على لون العمل بالإضافة إلى الأبيض والأزرق والأسود. من ناحية التقنية, فقد استخدم الفنان تقنية التصوير المسطح بخامة الطين وإدخال الصياغات اللونية عليها فيعكس مساحة العمل بالطمي الذي يحدث تأثيرات ملمسية على سطح العمل ناتج عن إضافة بعض القش إلى الطين, ومن ثم يستخدم الألوان للتعبير عـن المـشهد التصويري, كما استخدم خامة الخشب المفرغ الذي عبر به عن العربة خارج أطار اللوحة. وبذلك فقد جمع الفنان بين التشكيل النحتي والصياغات التصويرية في عمل واحد. استخدم الفنان في هـذا العمل علاقات تبادلية بين عناصر العمل الداخلية والخارجية, حيث إنه أحدث تناسباً متوافقاً بـين الجزء التصويري المسطح, فينقسم من الناحية التلوين أفقياً بنسبة ١:٢ فيسيطر اللون البني الداكن ومشتقاته اللونية على الجزء الأيسر للعمل والجزء العلوي منه, كما يأخذ اللون الأبـيض الجـزء الأصغر في سطح العمل المتمثل في الجهة اليمنى, يصور الفنان عناصره الداخلية بأسلوب الأطفـال مستخدماً الخطوط الخارجية للتعبير عن العناصر المتحركة في العمل كما تبدو الأشكال مختلفـة في الأحجام ويعود ذلك إلى مراعاة الفنان للمنظور الرأسي الذي يصور به هذا العمل. الموضوع الذي يعبر عنه الفنان هو موضوع اجتماعي شعبي حيث يصور الازدحام السكاني في القاهرة والوسـائل المستخدمة في المواصلات سواء كانت بريه أو بحرية , وأهم الأماكن التي يقصدها الناس في القاهرة كدور العبادة أو السير على ضفتي نهر النيل فيصور الفنان ساعة الذروة التي يعيشها ناس القاهرة.



شكل (٦٣)
فرغلي عبد الحفيظ
القاهرة
طمي –كانفش – ألوان زيتية.
مقاس العمل / ٨٠×١٢٠سم.
٢٠٠٥م
www.zamalekartgallery.com

فاروق وهبه الجبالي:

يعد الفنان فاروق وهبة أحد الفنانين المستخدمين للخامات الحديثة على سطح اللوحة بالإضـافة إلى التجميع الذي يتخذ أبعاداً مختلفة متناولاً بذلك خامات غريبة و متنوعة في أعماله الفنية ويعـد احد واهم الباحثين في الوطن العربي في مجال التوليف الفني و الذي ربطت في دراسته للماجستير و الدكتوراه " دور الخامة في فن التصوير " وكانت له دراسات و جولات و مشاركات عديـدة في أوربا و أمريكا اللاتينية وغيرها, كما كان له شرف تمثيل مصر في المحافل الدولية في الخارج وحصل على العديد من الجوائز في أعمالة الفنية .

لقد كانت للفنان سيطرته الكاملة وتفهمه العميق للخامة الحديثة التي كان يسعى من خلالها لإنتاج أعمال فنية تتماشى مع روح العصر الحديث.يذكر الجبالي (٢٠٠٦م) أن الخامة هي الأداء المصاغة في كيفية استخدام هذه الخامة لتكون فكراً, فخامة كشكل لا يقف عند حدود مكونا ا الجزئية بل تذهب بنا إلى أبعد من ذلك, إلى المدلول, أو الدلالة, إلى ما يعنيه الشيء, أو ما يتضمنه من قصد أو فكر, فالخامة هي المادة المتواجدة في الطبيعة, ويتدخل الفنان كوسيط للكشف عنها, وللاكتشاف في هذه الحالة أهمية تتوافق مع نوع فلسفة الفنان, وانتماءاته الفكرية.هذا ما يسطره الفنان من قواعـد له وخطوط عريضة يعمل من خلالها على تنفيذ أعماله الفنية. لقد ارتبط إنتاج الفنـان بمـصطلح التجميع Assemblage الذي تصفه شيماء رحيم (٢٠٠٣م) بأن تلك الأعمال الفنية تتكـون من الأشياء المستخدمة في الحياة لإنتاج عمل فني مركب تذوب فيه العناصر المستخدمة كل علـى حدة لتدخل في كلية لابتكار وحدة فنية, والتقنية التي تلازم عمليه الإبداع متخذة أصلاً مـن فـن الكولاج الذي استخدم بكثرة في أواخر الخمسينات مع صحوة فن الدادا.

ويسرد عثمان (١٩٩٨م) لقد تعامل الفنان مع سطح العمل الفني في البداية بحلول إيهامية و رمزية بواسطة الأساليب التقليدية كالألوان الزيتية و غيرها والتي استطاع من خلالها أن يسيطر سـيطرة كاملة على العمل الفني، وذلك بتفهم خواصها الكيميائية في جميع حالا ا الفيزيقية، متطوراً بأسلوب منطقي مستخدماً العجائن اللونية في محاولة منه للخوض في الملمس الحي و البـصري، متجهـة إلى البروز في أشكال تتفاوت في أبعادها أو محملة بألوان ذات كثافة مختلفة, ثم ما لبث أن اكتشف أبعاداً تشكيلية جديدة عند اتجاه إلى استخدام الخامة التي تتناسب وذلك البعد الجديد في أعمالة مكتـشفا دورها و إمكانيتها التعبيرية باستخدام اللون و الظل و الفراغ و انعكاساته الضوئية علـى العمـل الفني. لقد استقى فاروق وهبه أعماله من اهتمامه بالتراث المصري القديم والتراث الروماني مستوعباً خلاصة التجربة القديمة, ومتفهماً أبعادها وقيمتها لينطلق إلى إبداعات أعماله متجـاوزاً التفاصـيل

والملامح التسجيلية في سكون مضطرم وبحس روحاني فلسفي, وهو ما يرتبط مع تطور سطح الحامل من الحالة السطحية إلى التجسيم الإيهامي, ثم إلى الريليف الغائر والبارز ثم التجسيم الحقيقي المضاف إليه الأضواء لإثراء التجسيم.

لقد تطور الخيال الفكري لدى الفنان باحثاً في العلاقة بين الفن و الصناعة التي كانت من أهداف الباوهارس الألمانية التي زارها و درس او أنتج ا مجموعة من الأعمال التركيبية التي تتلاءم مع التطور الصناعي الهائل الذي يذخر به هذا العصر .لقد تكيف الفنان فاروق من خلال فهمه و تطويعه و سيطرة على الكثافة و الثقل للخامة و القوى الميكانيكية لها (أي درجة صلابتها و طواعيتها) و إمكانيتها التشكيلية . استخدام الفنان أدواته و إمكانياته التي تتلاءم مع هذه الوسائط المستخدمة من لحام و تثقيب و ثني و لف و لصق، وربط ليصل من خلالها إلى مضمون تعبيري يعكس فلسفته العمل و ما يحمله من صفات جمالية و حسية مما يسهم في بناء و تكوين العمل الفني، لقد تطور سطح العمل لدى الفنان من كونه مسطحاً إلى تجسيم إيهامي "ريليف" متخذاً من المومياء التراثية سمة فنية تظهر في جل أعمالة الفنية, استخدم التركيب و التراكم و مواد مختلفة من أقمشة و أسلاك ومعادن و ألوان تتماشى وطبيعة العمل الفني المنتج . ارتباط الفنان بالموروث التراثي لتلك المومياءات و ما تحمله من أجواء أسطورية والتي استقاها الفنان من كتاب الموتى في البرديات المطرية القديمة, استطاع الفنان في هذا العمل التعبيري أن يربط بين الفن و الصناعة من خلال استخدامه للمومياء ذات اللفائف القماشية والمعالجة الإلكترونية؛ وذلك باستخدام شاشات التلفزيون المعكوسة على وجهة تلك المومياء .كما استقاه الفنان من كتاب الموتى بمساحة ١٠٠×١٢٠سم مستخدماً الكتان و الإسفنج المشدود على لوح من الخشب و المعالج بألوان الكر يلك و الذي أنتجه سنة (١٩٨٨م). و استطاع الفنان أن يكون عملاً يحمل اسم "حورس" مستخدماً وسائط متنوعة من قماش و إسفنج بأبعاد ثلاثية نوعاً ما في شكل غير منتظم الزوايا متخذاً من اللون الأصفر المائل إلى الاكر السيادة و السيطرة اللونية عمل العمل ككل . لقد تمكن الفنان من فهم الفن الحديث وخاصة فن ما بعد الحداثة التي تصفه شيماء رحيم (٢٠٠٣م) بأنه ذلك الذي يمثل العلاقات المركبة بين الماضي وإعادة تفسير التراث والمزج بين الطرز المختلفة, والتي تقوم على أساس المفارقة الساخرة والغموض والتناقض وتعدد الدلالات الرمزية.

عمل رقم (١١) شكل(٦٤)

اسم الفنان / فاروق وهبة

عنوان العمل / حراس المعبد

تاريخ الإنتاج/ ١٩٩٢م

الوسائط المستخدمة / قماش – معدن – شاشات تلفزيون

مقاس العمل / ١٦٠×٢٩٠×١٥سم - ١٨٠×٥٠ سم

التحليل

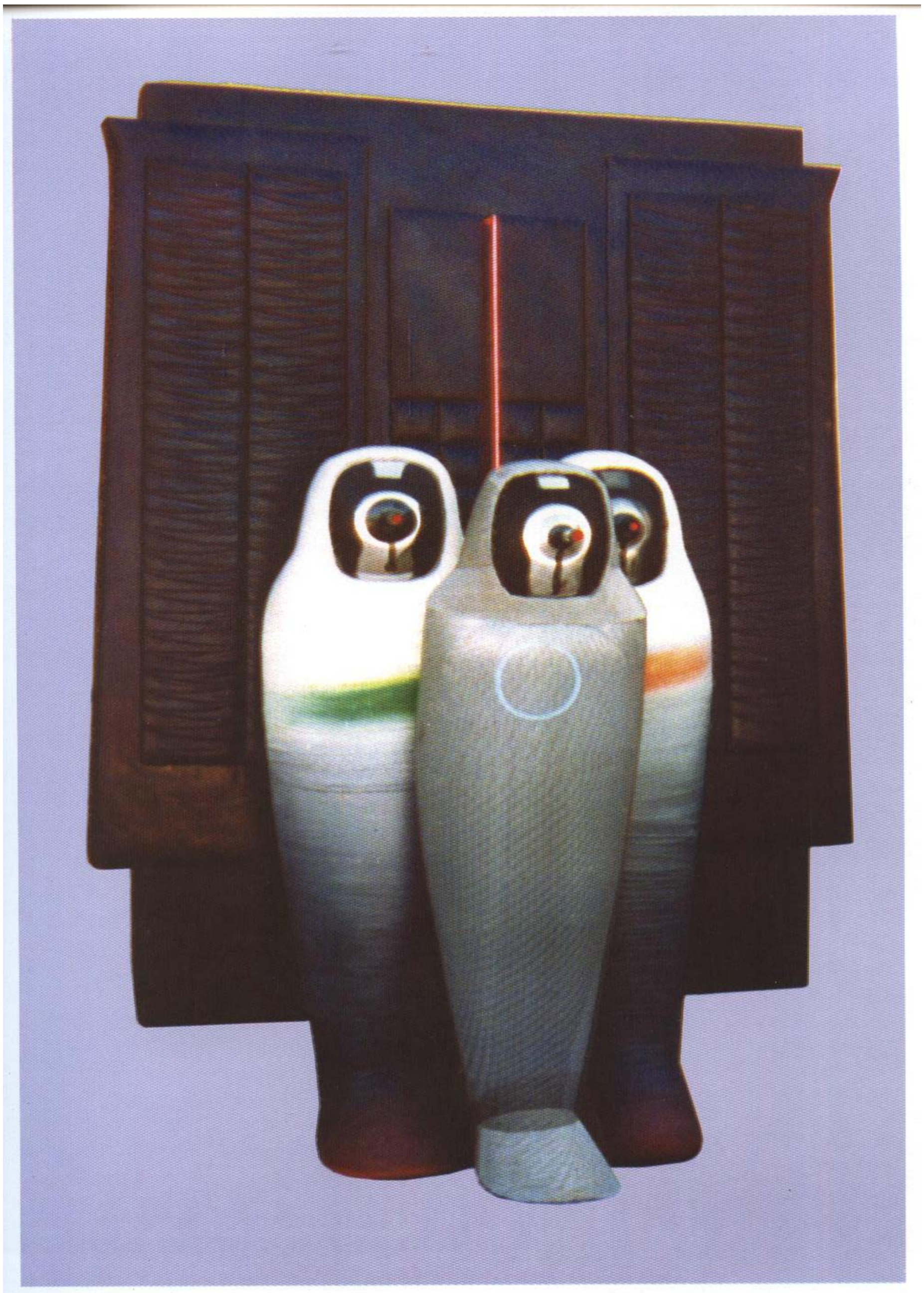
يتكون العمل من ثلاث مومياء آخذين شكل المثلث في التركيب, وتأتي خلفية قاتمة كتـضاد مـن حيث الألوان لتظهر تلك المومياءات التي صنعت من خشب شد عليها قماش يتخلله إسفنج ويظهر على السطح تقاسيم مابين الغائر و البارز . وجاءت على مستويات من حيث التركيب.

آما من ناحية التقنية فقد استخدم الفنان تقنية التصوير غير التقليدي ، مستخدماً خامات متنوعة من الأسلاك و معادن ، وشاشات تلفزيونية ، كما استخدم الفنان ألوان الكر يلك الخضراء والحمـراء والبرتقالي التي لونت ا أجزاء من المومياء يظهر ذلك في الصدر و الجزء الأسفل، كما لونت الخلفية باللون الأسود القاتم .

بالنسبة للعلاقات الشكلية فالعمل يتكون من ثلاث مومياءات اثنين منها على اليمين و اليسار ذات لفائف قماشية لونت أجزاء منها باللون الأخضر و الأحمر و البرتقالي وخاصة الصدر و الأقدام .

أما الوسطى فذات لفائف معدنية مضافاً إلية دوائر معدنية متداخلة ، كما شكلت وجوه المومياءات بشاشات تلفزيونية مقلوبة ، وضعت في خلفية العمل لوحة مبطنة بالأسفنج و عليه قماش بالأسـود وصورت العناصر الجدية بطريقة الريليف, قسمة تلك الخلفية إلى ثلاث أجزاء يشبه الجزء الأيمـن الأيسر عالجها الفنان بخطوط مائلة بارزة تتقابل كل اثنين منها في طرف وهي طوليـة مـن حيـث الشكل ، يتوسط الخلفية مساحات هندسية بارزة بحس إيقاعي متبادل ينسجم مع روح العمل .

موضوع العمل يحاكي التراث المصري القديم عن طريق الإيحاء الجنائزي للمومياءات والتي تؤكـده الوقفات الثابتة لتلك المومياءات و الخلفية المعمارية للمعابد المصرية القديم ذات الألوان المعتمة .



شكل (٦٤)

فاروق وهبة الجبالي

حراس المعبد

قماش – معدن – شاشات تلفزيون

١٦٠×٢٩٠×١٥سم - ١٨٠×٥٠ سم

١٩٩٢م

أعمال خاصة بالفنان

عمل رقم (١٢) شكل (٦٥)

اسم الفنان / فاروق وهبة الجبالي

اسم العمل / رحلة في مركب الشمس

تاريخ الإنتاج/ ١٩٩٠م

الوسائط المستخدمة / قماش إسفنج – ألوان اكر يلك

مقاس العمل ١٦٠×٢٩٠سم

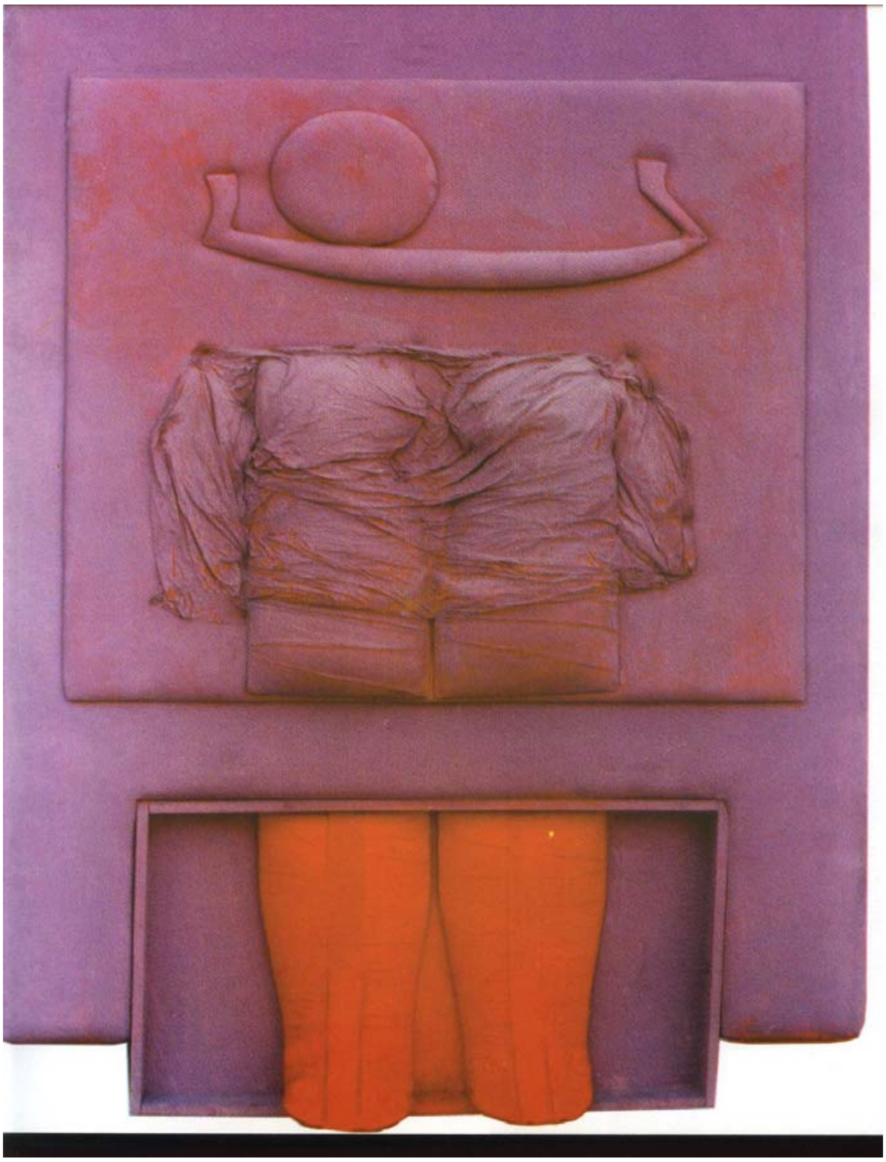
التحليل:

يقع العمل في مساحة مستطيلة مقسمة إلى جزئين جزء علوي وهو الأكبر ويتوسطه جسمان لرجل و امرأة دون الرؤوس, و يعلوه مركب الشمس وهو عبارة عن حدود للمركب وقرص الشمس الدائم . أما الجزء الأسفل فيمثل تلك الأقدام المكملة للأجسام العلوية وكأنها متأخرة عن الأجسام المكملة لها.

أما من ناحية التقنية فقد اتبع الفنان تقنية التصوير بألوان الأكريليك ، واستخدم القماش وخلل بينة وبين لوح الخشب الذي شد علية إسفنج يبين الحواف البارزة للأشكال التي صورة على سطح اللوحة والذي يسانده القماش المكر مش التي تبين تلك المومياء الخرافية. يسود اللون البنفسجي الفاتح و الناتج من خلط الأزرق و الأحمر السيادة اللونية للعمل, ويظهر اللون الأحمر في أقدام المومياء من الأسفل.

أما من ناحية النسبة وعلاقتها بالشكل فقسم العمل إلى جزئيين بنسبة ١: ٢ و الجزء الأكبر عبارة عن مربع تتخلله أشكال آدمية دون روس, و مركب الشمس في أعلاه, أما الجزء السفلي فهو متراجع عن العلوي في شكل مستطيل تتوسطه أمام المومياءات الملفوفة بالقماش الأحمر وجاءت الخلفية مصمته خالية من النقوش والزخارف كي تتسيد المومياء الموضوع التصوير لهذا العمل.

يعبر الفنان في هذا العمل عن معتقد ديني عقائدي للمصري القديم ، وهي تلك الأساطير القديمة التي كان يؤمن بها المصري القديم والتي استقاها الفنان من كتاب الموتى في البرديات المصرية القديمة .



شكل (٦٥)
فاروق وهبة الجبالي
رحلة في مركب الشمس
قماش إسفنج – ألوان اكر يلك
مقاس العمل ١٦٠×٢٩٠سم
١٩٩٠م
أعمال خاصة بالفنان

محمد عبد الرحمن سيام:

من مواليد مكة المكرمة ١٣٧٣للهجرة, وتلقى تعليمه للفن في معهد التربية الفنية في الرياض ١٣٨٨ – ١٣٨٩هـ, درس على يد نخبة عالية من المدرسين للرسم من مختلف الأقطار العربية والعالمية, تميز سيام على أقرانه منذ السنة الأولى بما يمتلك من موهبة لا تحتاج إلا إلى صقل كي تنطلق في ركاب الفن, وفي السنة الثانية في المعهد استخدم سيام خامة الألوان الشمعية كأول مرة فنفذ الفنان مجموعة من الأعمال بخامة الشمع عبر ا عن الطبيعة الصامتة التي اشتهر فيها محاكياً بذلك كبار الفنانين الغربيين, تأثر الفنان في بدايته الفنية بأعمال الفنان بول سيزان الذي يكنى بأبي الفن الحديث الذي اهتم بدراسة نظرية التأثير في الألوان وطورها وأوجد لنفسه طريقة خاصة به .

أخذ سيام يقلد أعمال بول سيزان ويحللها في محترفه بعيداً عن أعين الناس وانعكس ذلك على أعماله فيما بعد من حيث التلوين, والتكوين والخطوط الرئيسية للعمل .

كما تأثر بسريالية دالي , وشارك في المعارض المحلية والدولية بالأسلوب السريالي أنتج لوحة (بحيرة القمر) بأسلوب سريالي وحصل ا على جائز في مدينة الرباط في المغرب , و كان أحد ممثلي رعاية الشباب السعودي في المغرب العربي.

انتقل الفنان من الأسلوب السريالي إلى التكعيبي أي تكعيبية بيكاسو الرائد في هذا الأسلوب التي تنقله فاطمة (بدون) وصفه الشاعر الأسباني (رفائيل البرتي) " جاء بيكاسو إلى العالم ليسدد له ضربة عنيفة , ويقلبه رأساً على عقب ... ويزوده بعينين جديدتين ".

أعجب الفنان بأسلوب بابلو بيكاسو وطريقته التكعيبية , فأخذ يحاكي لوحاته في مرسمه الخاص حتى استطاع أن يكون بيكاسو التكعيبية بموضوعات محلية من بلده ووطنه العربي .

يذكر السليمان(٢٠٠٠م)برزت تجارب أعماله التكعيبية التي نوع في تلوين مساحتها التحليلية للعناصر, وقد أفادته هذه التجربة كثيراً في طرح أعمال أكثر ديناميكية وحركية من خلال ترديد المساحات وتتالي حواف العنصر كما يفعل المستقبليون .

أسهم الفنان سيام في إثراء الساحة التشكيلية بأفكار, وخامات جديدة يكتشفها ويصيغها على سطح العمل الفني, وهو يسعى دائماً إلى الغرابة في استخدام الخامة.

ينتمي سيام إلى أصحاب المذهب التجريبي؛ ويعود ذلك إلى كثرة التجارب والمحاولات التي يقوم ا في محترفه الفني بعيداً عن الأضواء والضوضاء .

والمقترب من سيام ...يرى ذلك الخلط الإنساني والفني العجيب فنعود إلى تركيبته الأولى التي تركت علامات واضحة على أسطح وأفكار لوحاته جميعها رغم تقلباته الموضوعية فقد تفتحت

عيناه على تلك المنازل الشعبية المتقابلة والممرات الضيقة (الأزقه) والشرفات الخشبية (الرواشين) وعلى تلك الألعاب والرقصات الشعبية (المزمار). تميز أسلوبه بالجمع والخلط التراكمي بين أكثر من أسلوب في أعماله فقد جمع بين التأثيرية من حيث الألوان وأثر الفرشاة الباقي علـى اللوحـة, والسريالية من حيث الخيال والأفكار, والتكعيبية من حيث التقـسيمات والواقعيـة مـن حيـث الموضوع , وصبها في قالب واحد .

نلاحظ في نوع من أعماله بعض خصائص الأطفال كالشفوفية والتي تظهر جلياً في أعمال الباستيل , كما استخدم خصائص رسوم الأطفال من حيث الفكرة والأداة والألوان و من حيـث الـشفافية والتسطيح والمبالغة والحذف . أما عن استخدام سيام للوسائط التشكيلية والخامات المتعددة فيحدث عن نفسه(٢٠٠٧م) لقد كنت مشغوفاً بحب استكشاف خامات جديدة تثـري سـطح اللوحـة التصويرية فنفذت مجموعة من الإعمال بخامات الورق, والبلاستيك, وخامـات البيئـة الطبيعيـة كأوراق الشجر والأغصان, حتى استقر لي الحال فاستخدمت العجائن الورقية بالإضافة إلى الغـراء والسيبداج والرمل لسطح العمل الفني, مكوناً ا مجموعة من أعمال (الريليـف) الـتي صـغتها بأسلوبي الفني التي اشتهر ا في الساحة الفنية والمأخوذة من بيئته. لقد لا حظ الفنان الوقت الحاضر وزيادة الاهتمام العالمي والمحلي باستلال الخامات الناتجة عن التقدم العلمي والتكنولـوجي المـذهل والمستمر والذي يساعد على التوجه نحو إعادة تشكيل وتصنيع تلك الخامات والمهملات مرة أخرى وتحولها إلى منتجات فنية مذهلة والتي تساهم في علاج بعض المشاكل المحليـة البيئيـة, فـسارع في استغلال هذه المهملات وخاصة الكرتون والفوم في تنفيذ أعمال مسطحة وأخرى مجسمة (ريليف) وإضافة بعض الألوان والرمل حتى تتماشى مع روح البيئة المحلية.

لقد استفاد الفنان سيام من تجاربه المعملية اليومية إذا صح لنا التعبير في الكشف عن أساليب وطرق فنية وتقنية جديدة ينافس ا محلياً ودولياً تاركاً بصماته وأسلوبه الفني عليها, التي تميزه عن غيره من أقرانه في ا ال الفن .

عمل رقم (١٣) شكل (٦٦) :

اسم الفنان / محمد عبد الرحمن سيام

عنوان العمل /تكوين حروفي

تاريخ الإنتاج / ١٩٩٧م

الوسائط والخامات / خشب – غراء- ألوان زيتية

مقاس العمل / ١٠٠×١٥٠سم.

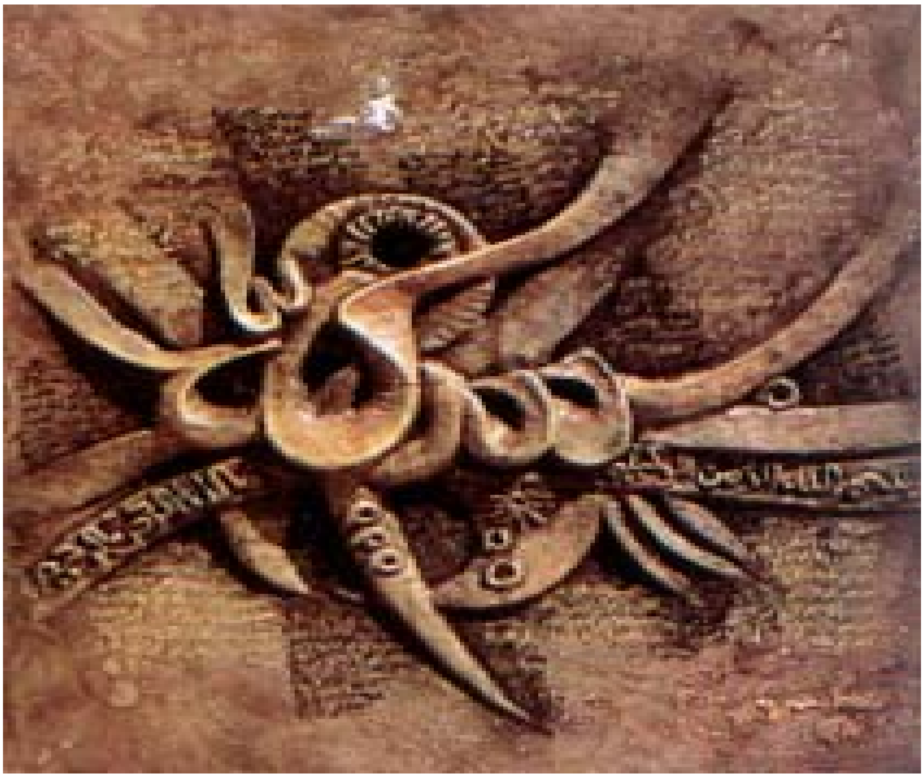
التحليل:

يأخذ العمل الشكل المستطيل من حيث المساحة المقام عليها الشكل, ويتمركز العمل في منتصف الشكل وينطلق منه آخذاً بالانتشار. يتكون العمل من مجموعة من الحروف العربية المجردة والمنتشرة بشكل هلامي على شكل أشرطة دون عليها بعض العبارات المقروءة في بعضها والمطموسة في البعض الآخر, يتبع الفنان التقشف اللوني في هذا العمل فنجد اللون البني بدرجاته المتفاوتة بين الداكن والفاتح وله السيدة اللونية على العمل ككل, يسجل الفنان عبارة سبحان الله مضيفاً إليها البسملة على جانبي العمل .

من ناحية التقنية فقد استخدم الفنان طريقة التصوير (الريليف) مستخدماً خامة الخشب كخلفية للوحة مضيفاً إليها المعجون والغراء لعمل التجسيم المنحوت وكساه باللون , يتركز التجسيم في مركز العمل من حيث العمق والبروز آخذاً بالذوبان والتلاشي كلما ابتعد عن المركز.

بالنسبة للعلاقات الشكلية فيتمركز العمل في منتصف اللوحة آخذاً بالتمدد على شكل أشرطة مختلفة في الحجم. يوجد على السطح بعض الكتابات الصغيرة المبهمة التي تمثل خشونة بصرية للمشاهد لهذا العمل, كما يفرض اللون البني على اللوحة مخلداً لوناً داكناً من مركز العمل ولونت الكتابات الصغيرة المنتشرة باللون الأصفر (اكر) والمتعايشة مع روح العمل.

يصور الفنان موضوعه المتعلق بالتسبيح وذكر الله سبحانه وتعالى فيصور عبارة التسبيح بشكل يشبه حيوان بحري هلامي (حبار البحر) وكأن الفنان يذكرنا بقول الله سبحانه وتعالى (وما من شيء إلا يسبح بحمده) وتلتف حول هذه الكتابة بعض المخلوقات البحرية المشاركة في التسبيح لله عز وجل وتخرج من أطراف هذا العمل البسملة التي هي بداية كل شيء, يبرز حرفي السين والنون بوضوح وتعلهم الشدة كرمز يستطيع المشاهد من قراءة هذه العبارة, وتتجرد الباء والحاء للغرض الفني , وهذا ما يعطي المشاهد التأمل في العمل وقراءته .



شكل(٦٦)

محمد عبد الرحمن سيام

تكوين حروفي

خشب – غراء- ألوان زيتية

١٠٠×١٥٠سم.

السليمان عبد الرحمن (٢٠٠٠م)

محمد عبد الله الغامدي :

ازدهرت الحركة الفنية السعودية في الآونة الأخيرة وظهرت على الساحة وجوه فنيـة جديـدة تحمل طموحات وأفكاراً رائدة ومتجددة على سطح العمل الفني, متماشين بذلك مع ركب التطور التي تشهده المملكة العربية السعودية في كافة المجالات, وجاء الفنانون الشباب وما يحملونه من حلم فني يزاحمون به في الساحات والملتقيات الفنية سواء كانت داخلية تنظمهـا المملكـة متمثلـة في المؤسسات المتخصصة أو عن طريق رعاية الشباب, أو دولية متمثلة في المناسبات أو بيناليات إلى غير ذلك . اشتد التنافس في الساحة الفنية بين الفنانين سواء كانوا تقليدين أو مواكبين للتطور الـذي تشهده أوربا من تطور فني ونقله نوعية في الفني التشكيلي.

يذكر السليمان (٢٠٠٠م) ولد الفنان محمد عبد الله الغامـدي ١٩٥٩م في الطليقـة (الباحـة) وحصل على دبلوم هندسة الطائرات من الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٨٢م .واتجه إلى الفن التشكيلي سنة ١٤١١هـ . وجه الفنان أفكاره إلى التجديد في الطـرح الفـني علـى الـساحة التشكيلية فأخذ في الإبصار إلى ما حوله من خامات قد يستفيد منها في تكوين أعمـال فنيـة ذات طابع حديث يعي من خلالها التميز وكسر حاجز التقليد المتعارف عليه .

كانت رغبته في التجريب والبحث في الخامات هو الذي قاده إلى صقل موهبته الفنية ودخوله في عالم الفن الذي لا حدود له مما أدى به إلى الحصول على المركز الأول في بينالي الشارقة الـدولي عـام ١٤٢٢هـ . تنوعت أساليب الفنان وأطروحاته وحلوله الفنية ويـضيف الـسليمان (٢٠٠٠م) جاءت أعمال الغامدي المبكرة ليطرح فيها رؤية تجريدية خالصة فتحت آفاقاً لاكتشافات مختلفـة, وتتشكل تلك الأعمال من الحديد والخشب أو المعاجين والخيش والشاش والخيوط الرقيقة والألوان المائية التي تظهر الأعمال بشكل فيه رهافة حسية وحالة تعبيرية تتوجه في إطار التحديث .

لا تخلوا أعمال الغامدي من الغرابة المفرطة, وسيطرته التامة على الخامة التي يتعامل معها وتحكمـه التام في التوزيع الفني والنسبي على سطح اللوحة الفنية, فهو من الفنانين المقلين لاستخدام اللـون على سطح اللوحة, وفي معظم الأعمال تبدو الخامات بطبيعتها دون إضافة لون عليها وذلـك ممـا يعطي العمل قوة في التعبير ودلالات حسية تنفرد بها تلك الأعمال .

لبى الفنان النداءات التشكيلية وشارك في معارض عدة داخل الوطن وخارجه , حصل على جـوائز عدة, كما أقام مجموعة من المعارض الشخصية التي قدم من خلالها مجموعة من الأعمال الفنية الـتي تعكس رؤية الفنان الحديثة في الفن التشكيلي .

عمل رقم (١٤) شكل (٦٧) :

اسم الفنان / محمد عبد الله الغامدي

عنوان العمل /تكوين

تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٢م

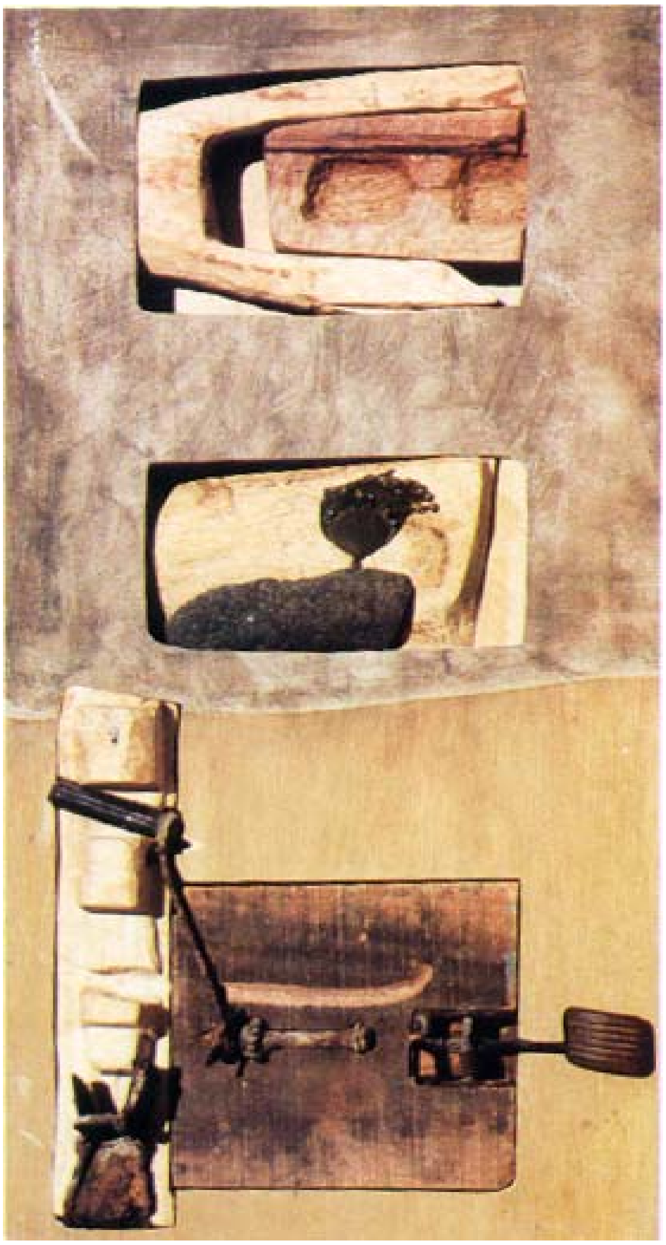
الوسائط والخامات / خشب – حديد

مقاس العمل / ٥٢×١١٠سم.

التحليل

يقع العمل على مساحة طولية أي ضعف مساحة العرض تقريباً, ويتكون من ثلاث فجوات تسكنها مجسمات نحتية مجمعة بخامات مختلفة ومتنوعة مابين القطع الحديدة الجاهزة الصنع المأخوذة من نفايات السيارات, ومن قطع الخشب المنحوتة المأخوذة من سيقان الأشجار, يغطي العمل أي سطح العمل لوح من الخشب المقسوم إلى لونين يأخذ الأول لون الجلد القديم والثاني لون الخشب الطبيعي كما تبدو الخامات المضافة بطبيعتها دون إضافة الألوان عليها.

أما تقنية العمل المتبعة فهو عمل تجميعي نفذ بطريقة غير تقليدية وذلك لاختلاف الخامات المتنوعة والمختلفة على سطح العمل, فجمع بين الحديد والخشب المنحوت بطريقة فنية واستطاع تذويب الفواصل بين الخامات على اللوحة, فهو يجمع بين الصيغ التصويرية والنحتية وتعايشها مع بعضها بالنسبة للعلاقات التشكيلية فقسم الفنان العمل إلى نصفين بنسبة ٢:١ تقريباً يأخذ النصف الأول فجوتين يسكنها قطع خشبية في الأولى والثانية قطعة خشبية وصفيحة حديد, أما الجزء الثاني ففيه مربع مجوف مليء بقطعة خشبية ويخرج من طرفها (دواسة) تستخدم في سيارات النقل بالإضافة إلى ترس من الحديد إلى جانب المربع يقف ساق خشبي منحوت مضاف إليه مسمار وقطع حديد . الموضع المطروح هو موضوع اجتماعي يبحث في القوة المشتركة بين الحديد والخشب التي لها خاصية البقاء لفترة أطول دون التأثر بشكل كبير بالعوامل البيئية, فيسجل الفنان قصة الصناعة اليدوية وتطورها فيشغل التجويف الأول بقطع خشبية أقرب ما تكون إلى ققل كان يستخدم في أبواب البيوت, وفي المستطيل الثاني يجمع الفنان بين الخشب وجزء بسيط من الحديد أي بداية تداول الحديد في الصناعة, وفي المربع الأخير يهيمن الحديد والميكانيكا على معظم الصناعات وخاصة الحركية منها, لم يشترك التلوين في هذا العمل حتى يكون العمل أكثر واقعية مع الاستفادة من اللون الطبيعي لهذه الخامات المجمعة على سطح العمل, حيث نرى تدرج الخامة من الأعلى مبتدى بالخشب وتنتهي بالحديد الميكانيكي مع التدرج اللوني الطبيعي للخامة من الفاتح إلى الداكن .



شكل(٦٧)

محمد عبد الله الغامدي

تكوين

الوسائط والخامات / خشب – حديد

٥٢×١١٠سم.

٢٠٠٢م

كتالوج رمضانيات(٢٠٠٣)

فيصل السمرة:

يعد الفنان السمرة ١٩٥٤م من أصحاب المذهب الحداثي في الساحة التشكيلية في المملكة العربية السعودية, بل في الوطن العربي, واستطاع تكوين اسم عالمي لكونه متواجداً و منافساً في الخارج. عرف عن قلة معارضه ومشاركاته في داخل الوطن, وذلك يعود لعدم تواجده,ويذكر المنيف(١٤٣٦هـ) فقد بعث للدراسة في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة والمعمار بباريس وتخرج منها عام ١٩٨٠م بمرتبة الشرف وعاد منها للعمل مصمماً للديكور في التلفزيون السعودي عامي ١٩٨٠ و١٩٨١ م ثم عاد إلى باريس للعمل مستشاراً للفنون الجميلة في متحف معهد العالم العربي ما بين الأعوام ٨٧ و٩٤م،كما أن له في مجال المعارض الشخصية الكثير من التواجد منذ عام ١٩٧٤وحتى ٢٠٠٤م في العديد من الدول الغربية والعربية.

وكونه فناناً ذا خبرة في الفنون التشكيلية التي اكتسبها من خلال دارسته الباريسية للفنون والديكور جعلت منه فناناً ذا حنكة في طرحة للأفكار التشكيلية المختلفة تماماً عن ما هو دارج على الساحة التشكيلية المحلية والعربية.

فمن تجاربه تعامله مع اللوحات الملونة على الورق بمعالجتها بمواد مختلفة والتي يميل من خلالها إلى اختزال الخطوط والإيحاء اللوني محققاً ا أقصى حالات الشفافية والإيجاز.

جمع الفنان في أعماله بين النحت والتصوير في عمل واحد يحمل روح العصر الحديث الذي يذيب تلك الفواصل بين التصوير والنحت على سطح العمل الفني (ثلاثي الإبعاد).

اهتم الفنان بالدراسات الفنية التي تدور في مخيلته واعتمد على التجريب قبل العرض حتى يتمكن من فرض الفكرة على المواقع المرئي.

يذكر السليمان (٢٠٠٠م) "بدأ تمرد السمرة على سكون لوحة الحامل بعرض الأقمشة مشروعه دون أطر خشبية أو معلقة على عصى أفقية ثم أخذ يتكشف لديه هاجس الخيمة وعلاقتها بالرياح ثم تخيل ثناياها الإيحائية داعياً العين والخيال لإعادة التأمل في حياكات أهداب الخيش ودورات القماش الباطنة".ص٢٠٢. تحتاج لوحات السمرة لخبرة فنية لقراء ا وفهم معانيه وفك دلالا ا الرمزية التي تحيط بالمشهد الممثل على سطح اللوحة, وهذه النوع من اللوحات تحتاج إلى تركيز من المشاهدة بعين متفحص حتى يتمكن المتلقي من الاستمتاع بالمشهد التصويري في اللوحة الفنية .

شارك الفنان في مهرجانات فنية عدية وحصل على جوائز متنوعة, كما أقام الفنان مجموعة من المعارض الفنية في الوطن العربي والأوربي, وله مجموعة من الأعمال داخل متاحف العالم .

عمل رقم (١٥) شكل (٦٨):

اسم الفنان / فيصل السمرة

عنوان العمل /مجموعة حنين

تاريخ الإنتاج / ١٩٩٦م

الوسائط والخامات / خشب – غراء- ألوان زيتية

مقاس العمل / ١٠٠×١٥٠سم.

التحليل:

يقع العمل على مساحة طولية نوعاً ما وتبدوا معلقة لا يحيط ا إطار إلا عصى ممدودة في أعلى العمل تستخدم لتثبيت العمل عليها, تختلف زوايا العمل فتكون الاستقامة في الزاوية العلوية والتي في جهة اليسار وتختلف الاستقامتين الأخريين, ونوع العمل تجريدي بحت, ويعلوا العمل عصى طبيعية أضيفت إلى الشكل , يغلب على اللوحة اللون البني ودرجاته ما بين الداكن والفاتح غطى الفنان المساحة بمادة الغراء كطبقة أولى ثم أضاف التلوين عليها, بعفوية .

من ناحية التقنية فقد استخدم الفنان تقنية التصوير وبأسلوب تجريدي مضيفاً إليها خامات طبيعية كأعواد الشجر والقماش المصنع والمكسو بالغراء كطبقة خشنة على سطح التصوير, يعرض الفنان تجربته على قطعة قماش غير منتظمة الزوايا ويعلق العمل على عصى ذات طرفين تستخدم في تثبيت العمل على الجدار , أو كمعلقة جدارية .

أما ما يتعلق بالعلاقات التشكيلية فعنى الفنان بتقسيم العمل على مساحة غير منتظمة الزوايا, يعلوا العمل عصاتين مترادفات وتحتهما خط بنفس اللون آخذين وضعاً أفقياً , ويتمركز في منتصف اللوحة إلى ايتها كتلة لونية مائلة إلى البني الداكن تأخذ بالأتساع كلما اتجهت إلى أسفل وتشكل تلك الكتلة مركز الإشعاع في اللوحة .

يدور مضمون العمل في الشق الاجتماعي في بيئة الفنان السعودي, فهو يبحث في عماله عن صياغات واكتشافات لطاقات لونية تتفاعل مع المعطيات التراثية للبيئة وخاصة الصحراوية منها لتميز ضوئها واتساع مساحتها, كما يتجه الفنان إلى تقليل اللون والتركيز على لون واحد في معظم العمل, ما عدى تلك العصا والخط الذي يليها ترك كما هو بطبيعة تعبيراً ودلالة على قسوة الصحراء وجد ا, ويظهر في العمل وبالتحديد نقاط طولية أشبه ما تكون بالمطر وتقع على مساحة بسيطة في العمل كرمز على قلة الأمطار الساقطة على الصحراء. أخذ الفنان لون الصحراء للتعبير عن الواقع رغم تجريد العمل .



شكل(٦٨)

فيصل السمرة

عنوان العمل /مجموعة حنين

خشب – غراء- ألوان زيتية

١٠٠×١٥٠سم.

١٩٩٦م

السليمان عبد الرحمن (٢٠٠٠م)

التجربة التطبيقية للباحث :

أهداف التجربة – منطلقات التجربة

تقنيات التجربة

الحدود التشكيلية للتجربة

أعمال التجربة وتحليلها

التجربة التطبيقية للدراسة:

مقدمة:

يتضمن هذا الفصل التطبيقات التجريبية للبحث وهي عملية ذاتية ، خاصة بالدارس ، وذلك من خلال دراسته النظرية والتحليلية لأعمال الفنانين الذين استخدموا الوسائط التشكيلية التقليدية وغير التقليدية في إنتاج الأعمال الفنية مما استفاد به من خلال جمعه وتحليله للعمال في الإطار النظري .

أهم السمات التشكيلية التي يتبعها الدارس في إنتاجه الفني :–

- للوسائط التشكيلية في العمل الفني دلالات متنوعة تؤكد القيمة التعبيرية للعمل مع الأخذ في الاعتبار قيمتها الجمالية.
- تعطي الوسائط التشكيلية الحديثة رؤى جديدة و مستخدمة لجماليات العمل الفني التي تتماشى مع روح العصر الحديث، مما تحقق التنوع و الفرادة و كسر الروتين المعتاد في الأعمال الفنية .
- تقوم الوسائط التشكيلية على استخدام العديد من الخامات و التقنيات داخل إطار العمل الفني الواحد و خارجة

أهداف التجربة:

- تهدف التجربة العملية إلى محاولة التوصل إلى حلول تشكيلية مستحدثة للوحة التصويرية وذلك من خلال استخدام وسائط تشكيلية حديثة على سطح العمل الفني سواء كانت تلك الوسائط طبيعية أو مصنعة إلى جانب التشكيل النحتي واستخدام الألوان بأنواعها وذلك بهدف التوصل إلى مدخل جديد من مداخل التعبير الفني في مجال التصوير الحديث.
- يسعى الدارس من خلال تجربته إلى فهم أمكانيات الوسائط الحديثة من كونها مثير ومدى سيطرته عليها وتحولها من كونها خامة اعتيادية إلى مجال تعبيري لإنتاج أعمال تحمل سمات إبداع فني ويبتعد عن الأسلوب التقليدي للعمل الفني .
- الاستفادة من المنطلقات الفكرية الحديثة للقرن العشرين و التي تتمثل في الربط بين التراث و الفكر الحديث ، وذلك من خلال استحداث أساليب تشكيلية تتماشى مع روح العصر .

- التجربة التشكيلية في الوسائط المتنوعة و الحديثة يثري الفكر الإبداعي ويؤكد الأصالة لدى الدارس من إعطاءه مجال لفهم إمكانيات الخامة والتعامل معها فنياً .

المنطلق الفني للتجربة :-

- يتمثل المنطلق الفني للتجربة في الإفادة من المعالجات و المتغيرات التشكيلية التي تنبثق من الدارس و مصاحبتها من تحليل لتلك الوسائط وتوظيفها في العمل الفني المعاصر.

- يعتمد فنانو الوسائط على مبدأ التجريب في الفن باعتباره ممارسة فاعلة تعمل على تنمية القدرات الإبداعية التي تعتمد على قوة الملاحظة و التحليل و الممارسة، لاستخلاص معالجات فنية للخامة المستخدمة للتوصيل إلى حلول إبداعية حديثة تحمل مقومات بناء العمل الفني المتعارف علية . وهو يرتبط إيجابياً مع فكر التربية الفنية التي تدعم التجريب في الفن لتنمية القدرة الإبداعيه للطلاب و إنتاج أعمال تتميز بالجرأة و التنوع لإثراء الساحة الفنية .

- يتفق الجانب التطبيقي للتجربة مع اتجاه الدارس الفني والذي يرتبط بأسلوب توظيف الوسائط التشكيلية و التي يسعى من خلالها إلى إثراء السطح الفني وتنوعه من حيث الخامات بالإضافة إلى توظيف طاقات اللون التصويرية والوصول إلى لغة تعبيرية تتعايش مع مشكلات العصر .

- تقوم المعالجة التقنية للتجربة أساساً على فكرة توظيف الوسائط التشكيلية ومجالا ا النحت بالخامات كالخشب و الفوم المعالج و الخيش و غيرها ، والجمع بين الصبغات التصويرية التقليدية و الخامات المصنعة الجاهزة الصنع ، وما يتفق معه من مضمون جمالي أو اجتماعي أو غير ذلك ، بما يتطلب من الباحث استخدام معالجات تقنية متنوعة على سطح التصوير حتى يتسنى له الوصول إلى الجمع بين المعالجات التصويرية و الخامات الأخرى .

تقنيات التجريب:

- الجمع بين التصوير و النحت و الخامات الطبيعية و المصنعة.
- صياغات تصويرية تقليدية باللون (زيت – اكر يلك – أحبار).
- صياغات الخامات الطبيعية الرمل المثبت بالغراء.
- صياغات الخامات الجاهزة الصنع و تثبيتها على سطح العمل الفني وهي عديدة و متنوعة.

الحدود التشكيلية للتجربة :

بعد الاستفادة من الإطار النظري للبحث يقوم الباحث بإنتاج أعمال فنيـة مـستحدثة في مجـال التصوير وذلك بتوظيف الوسائط التشكيلية على سطح العمل الفني ، و تتمثل حدود التجربـة في الخطوات التالية :

- **الخامات التقليدية الصبغات اللونية (الزيت – اكر يلك – حبر)**
- **الخامات الطبيعية**
- **الخامات المصنعة**
- **الخامات الجاهزة الصنع**
- **الأشكال النحتية**

- **يقتصر الباحث على استخدام مدخلين أساسيين في الأداء .**
- **مدخل يختص بتحقيق جماليات الخامة.**
- **مدخل يختص بالتعبير عن المواضيع الاجتماعية .**

أعمال التجربة وتحليلها

عمل رقم (١) شكل (٦٩)

اسم العمل / السقا

تاريخ الإنتاج/٢٠٠٦م

الوسائط المستخدمة /ورق جرائد – معاجين – ألوان اكر يلك

مقاس العمل / ٨٠ × ٦٠ سم

التحليل:

وصف محتويات العمل:

موضوع العمل موضوع اجتماعي تراثي, يجمع العمل بين الصياغة التصويرية التي تشغل الجزء الأكبر من العمل والمتمثلة في معالجة سطح العمل الفني بالعديد من الألوان كالأزرق والأحمر والأصفر و درجاته و الأخضر ودرجاته و الأسود الذي يمثل الخط القوي في تحديد الأشكال ، وتلعب أوراق الجرائد التي وضعت في خلفية اللوحة كبقع لونية بيضاء تتناغم مع إيقاع الألوان المتدرجة على الخلفية و كأنها أشبه بالهالة النورية في العمل الفني .

تندمج العجائن اللونية و التي وضعت بعشوائية وبسماكات مختلفة في جميع أجزاء العمل الفني و أخذت نفس ألوان العمل لتتركز في السقا بشكل واضح ، وتنتمي هذه المعاجين إلى الخامات المصنع أي جاهزة الصنع .

تحليل المضمون :

يعبر الباحث في هذا العمل الفني على الحكايات الشعبية و التراث الأصيل في المنطقة الغربية بالذات فهو يصور الأحياء الشعبية القديمة ذات الرواشين و السقا الذي يجلب الماء لسكان هذا الحي ، وكأن العمل يحكي قصة الماضي الأصيل ، والحكايات التي سجلت عبر الزمن على جدران هذه المنازل العتيقة و التي قلما نراها في هذا الوقت الحالي ، بسبب اكتساح التكنولوجيا و التغير السريع في بيئتنا المحلية . كما استخدم الباحث الرمز الشعبي و هو المتمثل في السقا.

التقنية التصورية :

قام الباحث باستخدام الصياغة التصويرية التقليدية وصاغ بها سطح العمل الفني ككل ، كما استخدم ألوان الكر يلك الأسود و، الأحمر ، الأزرق ، الأصفر ودرجات، ويمثل الأسود السيادة في العمل .

الخامات المستخدمة :

قام الباحث بوضع العجائن الجاهزة الصنع و التي تتمثل في البروز عن سطح العمل أخذةً بروز غير منتظم ذات ملمس خشن ، بالإضافة إلى قصاصات الجرائد التي أضيفت إلى خلفية العمـل بشكل عشوائي و المتمثلة في الأضواء المنعكسة من المباني القديمة .



عمل رقم(١) شكل (٦٩)

السقاء

٦٠×٨٠

العمل رقم (٣) شكل (٧٠)

اسم العمل / السلام

تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٦م

الوسائط المستخدمة / ورق جرائد – ألوان اكر يلك – باستيل

مقاس العمل ١٠٠×١٠٠سم

التحليل:

وصف محتوى العمل:

يدور موضوع العمل حول موضوع اجتماعي و سياسي, يقسم العمل في مساحة مربعة مقسمة إلى جزئين الأول من جهة اليسار وهو الجزء التي تدور فيه أحداث العمل الفني ويمثل الجزء المضيء في العمل, ويمثل اللون الأصفر السيادة في هذا الجزء, و يشاركه اللون الأبيض و البرتقالي و يدخل الأسود و الرمادي باستحياء لتحديد بعض الأشكال، ويمثل الجزء الثاني والأكبر في العمل و الصامت و المصاغ باللون الأسود والذي يمثل الجزء المظلم في العمل و تأتي الحروف العربية المتراكمة بين الجزئين, و قد أخذت من اللون الرمادي رمزاً محايداً بين الظلام والنور ، كما جاء في بداية الجزء الأيمن اللون الأبيض و الأحمر بهدف الاتزان .

أما من ناحية التقنية فقد اتبع الباحث تقنية التصوير بألوان الاكريليك فيصبغ الجزء الأيمن باللون الأسود المعتم وله السيادة وصبغ اللون الأصفر في الجزء الثاني ويمثل هذا الجزء حوار العمل فأضيفت إلية خامة الورق الكولاج من ورق الجرائد و الكرتون بالإضافة إلى طوابع البريد و الرسائل و البطاقات الممغنطة وعبارة السلام "peace" "" وجاءت الحمامة البيضاء في الجزء الأسفل من العمل والتي هي رمز للسلام ، كما استخدمت الحروف العربية و التي رسمت بالخط الكوفي ذي الزوايا الحادة و التي تقع بين الحد الفاصل بين المعتم والمضيء .

أما من ناحية النسبة و علاقتها بالشكل فقد قسم العمل إلى جزئين بنسبة ١: ٢ الجزء الأكبر هو مستطيل أسود معتم يأتي في بدايته خط علوي أضيفت له بعض القصاصات الورقية بالإضافة إلى اللون الأبيض و الأحمر .

أما الجزء الثاني وهو الذي تدور فيه دراما العمل و موضوعها يتركز العمل في الجزء الأسفل منه بوضع حمامة السلام وبعض العبارات العربية و الانجليزية و البوابة التي حددت باللون الأسود .

الخامات المستخدمة :

ألوان اكر يلك – خامات جاهزة الصنع (قصاصات الورق –جرائد – طوابع – رسائل – بطاقات ممغنطة) ودمجها مع بعضها البعض على سطح العمل.

تحليل المضمون :

فالموضوع اجتماعي سياسي ينتمي إلى فن العامة حيث استخدم الفنـان القـصاصات الورقيـة و الرسائل و الجرائد و الطوابع و الحروف الكتابية ، و التي استخدمت للتعبير عن الموضوع و الذي يشغل تفكير الناس ، وهو الوضع الراهن الذي يعيشه العالم بوجه عام و الشرق الأوسط بـشكل خاص .. من حروب ودمار وقتل ، ويمثل الجزء الأسود العتمة و الدمار ويمثل الجزء الأصفر بصيص الأمل و المستقبل المشرق الذي ينتظره الجميع .

تأتي الحروف العربية كرمز للعروبة وتقع بين العتمة و النور في وضع فوضوي متراكم ، وكأ ا تريد أن تتزحزح من العتمة إلى النور .

التقنية التصويرية:

قام الباحث باستخدام الصيغة التصويرية المتبعة في التصوير مستخدماً بـذلك ألـوان الاكريليـك كالأسود والأصفر والأبيض والبرتقالي والرمادي بالإضافة إلى ألوان الباستيل, كما استخدم أوراق الجرائد وبعض القصاصات الورقية من طوابع وغيرها, متبعاً بذلك أسلوب التكعيبيين والسرياليين.



عمل رقم(٣) شكل (٧٠)

السلام

١٠٠×١٠٠سم

عمل رقم (٣) شكل (٧١)

اسم العمل / الفارس والحصان
تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٦م
الوسائط المستخدمة / مواد مختلفة – فوم – خيش – ألوان اكر يلك
مقاس العمل / ٦٠ × ٨٠ سم

التحليل:

وصف محتويات العمل:

يقع العمل في مساحة مستطيلة مقسمة إلى كتلتين تأخذ بروزاً واضحاً عن سطح العمل الفني يتكون الأول من الحصان الذي يأخذ شكلاً تجريداً وقد لونه الفنان بألوان ذات صفه شعبية ورسومات أشبه ما تكون بالفطرية أو البدائية ، كم اعتمد على الألوان الأساسية وبدون خلط لوني أخذت الرسومات أشكال عدة كالمثلث و المربع غير المنتظم والنقطة والمستطيل وجاء السرج مستقلاً على ظهر الحصان بألوانه الفطرية و أشكاله التلقائية وبروزه عن شكل الحصان إلى الأمام يأتي الفارس المجرد آخذاً استطالة إلى الأعلى في حالة قيام ، اعتمد الفنان على تجريد شخصية الفارس حتى تتماشى مع الأسلوب البنائي للخيل، أخذ الفارس ألوان أهدء من ألوان الخيل ويشترك معه في بعض العناصر الشكلية كالمثلث و المربع وبعض الأشكال الغير منتظمة .

جاءت الخلفية تلعب دوراً تبادلياً مع الأشكال البارزة في العمل و تأخذ من ألوانها حتى تتعايش مع الموضوع و تؤدي دورها في إبراز العناصر التشكيلية في العمل .

كما استخدم الفنان مجموعة من ألوان كالأزرق ، والأصفر ، و الأحمر ، والرمادي ، و البرتقالي ، و البني ، بالإضافة إلى استخدام الأبيض و الأسود لتحديد العناصر في العمل .

الخامات المستخدمة :

خامات جاهزة الصنع / فوم – خيش – عجائن لونية (فونتونايت) – ألوان اكر يليك

تحليل المضمون :

الموضوع اجتماعي تراثي ينتمي إلى فن العامة حيث استخدم الفنان الألوان الفطرية ، والخامات المتنوعة من فوم وعجائن وخيش ...

يدور الموضوع عن الحكايات القديمة والشعبية التي يتداولها الناس و التي سجلوها في كتب التاريخ ورسمها على جدران المنازل, سواء كانت تلك الحكايات حقيقية أو من نسج الخيال, أو عن أبطال.



عمل رقم(٣) شكل (٧١)

الفارس والحصان

٨٠×٦٠سم

<u>رقم العمل: (٤) شكل (٧٣)</u>

اسم العمل: قباب ونخيل .

تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٦ م.

الوسائط المستخدمة: عجائن (فونتو نايت) اللوان اكريلك.

مقاس العمل: ٩٠×٩٠. سم

<u>التحليل</u>

<u>وصف محتويات العمل:</u>

يتكون العمل من مساحة مربعة تتوزع فيها العناصر على كافة سطح العمل, وتتكون هذه العناصر من واجهات للمنازل الشعبية التي كانت منتشرة في منطقة الحجاز وخاصة المدينة، وصاغ الفنان هذه العناصر بألوان الاكريليك مستخدماً ألواناً عديدة من الأخضر و الأزرق و الأصفر والبنفسجي والبني والبرتقالي. كما يظهر في العمل التكرار ويتجلى في تكرار الهلال. كما استخدم الفنان الشفافية والمبالغة وخاصة في النخلة الممتدة بطول العمل والتي تقسمه إلى قسمين، وتترسخ النخلة في شموخ لتعانق السماء. كما استخدم الفنان أشكالاً هندسية كدلاله على الشعبيات المحلية كاستخدام القباب كرمز على الصلاة والإيمان, ويغلب على العمل الحس الإيماني المفعم بالروحانيات الإيمانية التي تمتاز بها أجواء المدينة المنورة على ساكنها الصلاة والسلام متخذاً من أللون الأخضر رمزاً إيمانياً و استخدم الباحث العجائن كمحدد لإبراز العناصر البنائية كالرواشين والقباب و عربت الخضار والأبواب ومبرزها بالألوان تأتي على تلك العجائن أو تجاورها.

<u>الخامات المستخدمة:</u>استخدم الفنان الوسائط التشكيلية كالعجائن (فونتو نايت)واللوان الكريلك.

<u>تحليل المضمون:</u>

يعبر الفنان في هذا العمل عن رؤيته الخاصة ببيئته المحلية التي تغلب عليها الأجواء الإيمانية والروحانية التي تمتاز بها عن غيرها من المدن فيظهر الهدوء جلياً في استخدام الألوان الباردة إلى جانب عناصر الموضوع التي تحاكي الرموز الإيمانية والمتمثلة في القباب والمآذن والنخيل. كما عبر الفنان عن معرفته بخصائص وسمات رسم الأطفال بطريقة تلقائية وتتمثل في الشفافية والمبالغة. كما استخدم الدوائر اللولبية كدلاله على الحركة في العمل الفني.

<u>التقنية التصويرية:</u>

استخدم الفنان في هذا العمل تقنية التصوير قام من خلالها برسم العناصر البنائية في العمل الفني والخطوط المحددة لها. كما قام بالجمع بين الخامات الجاهزة الصنع وتقنية التصوير.



عمل رقم(٤) شكل (٧٣)

قباب ونخيل

٩٠×٩٠سم

<u>العمل رقم (٥) شكل (٧٣)</u>

اسم العمل / الفارس

تاريخ الإنتاج /٢٠٠٦م

الوسائط المستخدمة / كولاج- ورق ملون – نسيج

مقاس العمل / ١٠٠×٧٠

التحليل

وصف محتويات العمل:

يقع العمل المنتخب في وضع رأسي مستطيل ، على خلفية ورقية سوداء و زرع الفنان العناصر في ترتيب منتظم يؤكد استخدام اللون في هذه العناصر المتنوعة على سطح العمل تأخذ الأشكال قطعاً حاداً هندسياً تظهر في الخطوط الخارجية للعناصر ، كما تلعب الألوان المنتخاة للعناصر دوراً دراماً للموضوع و التبادل المضاد بين العناصر و الخلفية السوداء للعمل ، يأتي النسيج المكون من شرائط أشبه ما تكون بالشعر، بهدف تقريب الواقع ، وعدم شذوذها عن العناصر المتواجدة على سطحية اللوحة. يتركز الموضوع في منتصف اللوحة كمصدر إشعاع مبتدءاً من الفرسين المتجاورين و الفارس المهزوم ، والى الأسفل الطيور المجردة. كما يأخذ السلم الأصفر في مسار متجه إلى أعلى ينتهي إلى مربعين مقفلين وتأتي الطيور المحلقة مكملة للمشهد الدرامي للعمل .

الخامات المستخدمة:

استخدم الورق الملون الجاهز بالإضافة إلى الأشرطة المصنوعة من النسيج.

تحليل المضمون :

الموضوع اجتماعي سياسي ينتمي إلى الأحداث التي يشهدها العالم و الشرق الأوسط بالتحديد من نكبات و حروب ويعبر فيه الفنان عن الهزيمة و اليأس المتمثلة في الفارس و الهلع للجوادين، بينما تظل تلك الطيور تنادي و تصرخ وتشجع لكي يعود الفارس إلى القتال و المواصلة .

التقنية التصويرية:

استخدم في هذا العمل تقنية الكولاج البحتة مستخدماً الورق الملون (كانسون) و الشرائط النسيجية .



عمل رقم(٥) شكل(٧٣)

الفارس

١٠٠×٧٠سم

العمل رقم (٦) شكل (٧٤)

اسم العمل / روحانيات

تاريخ الإنتاج / ٢٠٠٧م

مقاس العمل / ١٠٠ ×٤٣

الوسائط المستخدمة / ورق كرتون – اللون باستيل – أحبار – اللون اكر يليك

التحليل

وصف محتويات العمل:

يتكون العمل من مساحة مستطيلة الشكل, يمثل العرض أضعاف الطول في شكل رأسي يغلب عليه اللون الأخضر، ويليه اللون الأسود. استخدم الفنان في هذا العمل بعض الوسائط التقليدية كألوان الباستيل و الاكريليك, بالإضافة إلى خامات حديثة كورق الكرتون المقلم والأحبار, وتأتي خامة الكرتون في أعلى اللوحة وتمثل الجزء الأكبر, ويأتي الجزء الأصغر في الأسفل مكملاً للمقطع العلوي كنوع من التبادل و الاتزان ، تتوزع العناصر في العمل بشكل ترتاح لها العين ، فيفرض اللون للأخضر الذي يسيطر على العمل, بالإضافة إلى الأصفر و الأحمر اللونين للأشخاص ، و يصور المشهد العام واجهة من المنازل الشعبية بطابع تراثي للمكان والمتمثل في الشرف و المثلثات و الأبواب و حاويات النفايات، كما يغلب على المشهد الخشونة البصرية الناتجة من التهشير اللوني على سطح العمل .

الخامات المستخدمة:

استخدم في هذا العمل خشب DMF ألوان الاكريليك والباستيل بالإضافة إلى ورق الكرتون المقلم,والذي قام الفنان بتلوينة باللون الأسود .

تحليل المضمون:

الموضوع تراثي ينتمي إلى البيئة المحلية حيث عبر الفنان في هذا العمل عن حي شعبي، في جو روحاني بسبب الحس اللوني، المفروض في العمل وهو الأخضر و الذي يعبر عن هذه الروحانية، كما عبر الفنان عن علاقة المشاهد بالعمل الفني في أبسط صورها فهي من وجهة نظره ليست مجرد رؤية بصرية زائلة؛ ولكن تتفاعل مع حاسة بصر المشاهد التي يدركها العقل و المخزون المعرفي .

التقنيات المستخدمة :

استخدم الفنان في هذا العمل تقنية التصوير وقام من خلالها برسم واجهة من منازل شعبية متخذاً من الكرتون المقلم خامة حديثة ذات بروز بسيط على سطح العمل .



عمل رقم(٦) شكل(٧٤)

روحانيات

٤٣×١٠٠سم

<u>عمل رقم (٧) شكل (٧٥)</u>

اسم العمل / المسجد

تاريخ العمل / ٢٠٠٧م

الخامات المستخدمة / ورق كرتون – احبار – اللون باستيل

مقاس العمل / ٩٥×٦٥ سم

<u>التحليل</u>

<u>وصف محتويات العمل:</u>

يتكون العمل من مساحة مستطيلة ويغلب على العمل ككل الطول والمتمثلة في الأشخاص و الخلفية. كما يخضع سطح اللوحة إلى نغمة إيقاعية متبادلة تشمل اتجاهات الخطوط وتفاعلات الألوان فيها، فيخضعها إلى مساحات يعالجها بمعالجات غير تقليدية. كما أنه يوجد حركة درامية ذات إيقاع حاد والناتجة من العلاقات اللونية للخطوط، حيث تتوهج هذه الألوان وتتبادل مع الألوان القاتمة، وكلما كان الفنان يقلل من قوة تماسك الأشكال كانت تتحول أكثر في الاتجاه التجريدي .كما تفاعلت خامة الكرتون مع سطح اللوحة و اندمجت معها في أشكالها الطولية وصرامتها اللونية، وقام الباحث بتحديد العناصر بألوان محايدة بهدف التبادل و الإبراز لها .

<u>الخامات المستخدمة:</u>

استخدم في هذا العمل الورق العادي في الخلفية, والمضاف إليها الأحبار وألوان الباستيل بالإضافة إلى ورق الكرتون المقلم.

<u>تحليل المضمون :</u>

الموضوع اجتماعي عبر فيه الفنان عن أحد المواضيع التي تهم المسلم وهو المسجد و توافد الناس إليه واجتماعهم فيه، كما أن الفنان يظهر في اللوحة غموضاً يكمن في الشخصيات، والكشف عن أغوار تحت السطح المضطرب و ما يتخلله من صرخات حمراء مستغيثة . استطاع أن ينظم فضاء العمل و أن ينسق بين عناصر اللون و الحركة الإيقاعية على سطح اللوحة .

<u>التقنية التصويرية :</u>

استخدم الفنان أسلوب التصوير ويغلب علية النزعة التجريدية بالإضافة إلى جمعه بين الخامات الجاهزة الكامنة في الورق و الألوان التقليدية .



عمل رقم(٧) شكل(٧٥)

المسجد

٦٥×٩٥سم

الفصل الخامس نتائج البحث والتوصيات

نتائج البحث .

التوصيات .

المصادر والمراجع .

نتائج البحث والتوصيات

نتائج البحث:

بالرجوع إلى تساؤلات الدراسة :

١. فقد تم التعرف على الوسائط التشكيلية في مجال التصوير و ذلك في الإطار النظري حيث تم فيه طرح مجموعة من المصطلحات التي تبين تعريفه ومعناه.
٢. للوسائط الحديثة على سطح اللوحة تأثيراً و خاصةً في الجوانب التعبيرية و الإبداعية و الذي لمسناه في الجانب التحليلي لبعض الأعمال المنتجة في ذلك الجزء .
٣. استخدمت المدارس الفنية و خاصة الحديثة منها الوسائط غير التقليدية على سطح العمل الفني و صهرها في عمل يحمل مقومات الحداثة على سطح الصورة .
٤. تنوعت الأساليب و الطرق المتبعة لتوظيف الوسائط و الخامات المتنوعة على سطح الصورة إلى المدرسة الأخرى و اتجاه إسلوبه الخاص في توظيفه لتلك الوسائط .
٥. ظهر استخدام الوسائط في فنون القديمة كالفن المصري, والإسلامي, حيث استخدمت خامات كثيرة ومتنوعة في أكثر من مجال, مع الاختلاف في المضمون في العصر الحديث.
٦. مفهوم الوسائط ليس قاصراً على مصطلح معين وإنما هو شامل مجموعة من المصطلحات كالتوليف, والتجميع, والكولاج, والفروتاج....
٧. تلعب الوسائط التشكيلي دوراً مهماً في التأثير التعبيري والإبداعي من خلال طبيعة الخامة المستخدمة ومدى ملائمتها للموضوع.
٨. استخدمت الوسائط بشكل فني مع التكعيبية و من مثل إلى كافة الاتجاهات الأخرى, كما استخدمها الفنانون العرب بما يتماشى مع بيئتهم وارتباطها بمجتمعاتهم.
٩. تختلف الاتجاهات الفنية في استخدام تلك الخامات على سطح الصورة بين المساوية للسطح,والبروز القليل, إلى ثلاثية الأبعاد.
١٠. للخامة قيمة بنائية يسعى الفنان من خلالها إلى تحقيق أسس وقيم جمالية خالصة دون الالتزام بأي ارتباط بالواقع البصري.
١١. لكل فنان شخصيته وأسلوبه الخاص مع التعامل مع الخامة التي تناسبه وتحقق مدى انفعاله الفني.
١٢. توظيف الوسائط المتنوعة على سطح الصورة المعاصرة غيرت من بناء العمل بتعددية الأسطح وديناميكية الشكل, مما يستدعي تغير النمط في الرؤية التذوقية لها .

التوصيات :

من خلال النتائج التي توصل إليها البحث يمكن إيجاز أهم التوصيات, والمقترحات في النقاط التالية:

١. لا بد من زيادة الاهتمام من جانب طلاب البحث والدارسين ومعلمي التربية الفنية في التعليم العام نحو استخدام خامات بيئية ومحلية في التعبير الفني وخاصة في مجال التصوير, وذلك لما تحتوي عليه من إمكانات تشكيلية وخصائص فنية وتربوية واقتصادية.

٢. يؤكد الباحث على ضرورة التجريب في الخامة الواحدة في مجال التعبير الفني, كي يتمكن من اكتشاف إمكانياتها التشكيلية والتعبيرية المتعددة وخاصة في مجال التصوير.

٣. أن يتضمن المناهج الدراسية في أقسام كلية التربية الفنية تدريس الوسائط التشكيلي في الفن حيث إنه يعد مدخلاً يتيح للطلاب فرصة الإبداع الحر دون التقيد داخل إطار الرؤية المرتبطة بالواقع البصري في الطبيعة والتي تعيق الطلاب الممارسين للتعبيري من خلال الخامة في الإنتاج الفني.

٤. إقامة ورش عمل لتوظيف الخامات على سطح اللوحة, في الكليات والمدارس المجهزة بقاعات عمل, بالإضافة إلى الجمعيات الثقافية .

٥. لابد من توعية المهتمين بالفن التشكيلي, بالأسس الجمالية التي تحققه الوسائط في العمل الفني وخاصة التصويري منه.

٦. أن يتوفر لدى المهتمين باستخدام الوسائط في الفن دراية بالخامة ومضمونها الجمالي والفني حتى لا يتحول هذا النوع من الفن إلى عشوائية وعدم إدراك.

٧. إجراء المزيد من الدراسات حول الوسائط التشكيلية حيث إن هذا النوع من الفن في حركة تطويرية دائمة, ومتغيرة من اتجاه إلى آخر .

٨. إقامة مسابقات خاصة باستخدام الوسائط التشكيلية غير التقليدية, وذلك لتطوير مسار الفن التشكيلي في بلادنا الغالية.

٩. الحاجة إلى المزيد من الدراسات المعيارية لتوليد مصطلحات نقدية غير تقليدية يمكن من خلالها تقديرها وتقييمها.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم .

٢. إبراهيم, زكريا. (١٩٦٦م) مشكلة الفن . دار مصر للطباعة. القاهرة.

٣. أبو زيد, عماد ٢٠٠٢م بعنوان: الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة وتغير مفهوم الجمال.مجلة علوم وفنون كلية التربية حلوان .

٤. أحمد, فتحي. ١٩٨٥م. فن الجرافيك المصري .الهيئة العامة للكتاب. القاهرة.

٥. أمهز, محمود .١٩٩٦م. التيارات الفنية المعاصرة . المطبوعات للتوزيع والنشر . بيروت

٦. برجاوي, عبد الرؤوف. ١٩٨١م فصول في علم الجمال. دار الآفاق الجديد بيروت.

٧. البسيوني, محمود. ١٩٧٠م. الفن الحديث. مكتبة الشارقة للإبداع الفكري. الإمارات العربية المتحدة .

٨. بكري, محمد بكري ٢٠٠٠م . توظيف البارز والغائر في فن التصوير . رسالة دكتوراه . كلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية .

٩. نسي , عفيف. ١٩٩٧م. من الحداثة إلى ما بعد الحداثة . دار الكتاب العربي. دمشق .

١٠. البهنسي, عفيف. ١٩٩٥م معجم العمارة والفن (عربي انجليزي). مكتبة للبنان

١١. الجبالي, فاروق وهبة. ١٩٨٨م. دور الخامة في فن التصوير . رسالة دكتوراه (غير منشورة). كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية .

١٢. الجبالي فاروق وهبة ٢٠٠٦م دور الخامة في فن التصوير. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

١٣. جودي, محمد حسين. ١٩٩٧م. المدخل إلى علم الجمال. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن

١٤. حامد, هبة الله نبيل أحمد.٢٠٠١م. المحتوى التعبيري في أعمال حروفيين في التصوير المعاصر. رسالة ماجستير. كلية التربية. جامعة حلوان.القاهرة.

١٥. حسن, محمد حسن. (بدون) مذاهب الفن المعاصر (الرؤية التشكيلية للقرن العشرين) دار الفكر العربية .

١٦. حسن. محمد حسن (بدون) **الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر**.دار الفكر .

١٧. حسين, محمد إسحاق قطب. ١٩٩٤م. **المفهوم الجمالي لتناول الخامة في النحت الحديث وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في أمال طلاب كلية التربية الفنية.** رسالة دكتوراه, كلية التربية جامعة حلوان.

١٨. حماد, محمد. ١٩٧٣م. **تكنولوجيا التصوير.** (الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها) الهيئة المصرية العامة .

١٩. دائرة المعارف (بدون)

٢٠. الديب, سحر السعيد إبراهيم. ١٩٩٨م. **الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة كمدخل تعبيري في التصوير "بالكولاج".** رسالة ماجستير كلية التربية الفنية جامعة حلوان.

٢١. الديدي, عبد الفتاح.١٩٨٥م. **فلسفة الجمال** . الهيئة المصرية العام للكتاب.

٢٢. رحيم شيماء محمد السيد ٢٠٠٣م **القيم الجمالية في مختارات من فنون ما بعد الحداثة كمدخل لاثراء التذوق الفني لدى طلاب كلية التربية النوعية.** رسالة ماجستير جامعة حلوان القاهرة.

٢٣. رياض, عبد الفتاح. (١٩٧٣) **التكوين في الفنون التشكيلية, دراسة في سيكولوجية الرؤية ودورها في إثارة الأحاسيس الجمالية** . دار النهضة العربية.

٢٤. ريد, هربرت (بدون) **الفن وا تمع** . ترجمة فارس مترى ظاهر.دار القلم. بيروت.

٢٥. زكي, روز رأفت ١٩٩٥م. **تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفني** . رسالة ماجستير . كلية التربية الفنية بحلوان .

٢٦. زكي, محمد عبد المنعم. ١٩٩٦م **الفن والتصميم** . الموسكي للنشر و التوزيع القاهرة.

٢٧. سالم, محمد نظمي. ١٩٨٤م.**القيم الجمالية** . دار المعارف. القاهرة .

٢٨. سكوت, روبرت جيلام.١٩٨٠م ط٢. **أسس التصميم.** ترجمة, عبد الباقي- محمد محمود. دار النهضة. القاهرة.

٢٩. السليمان, عبد الرحمن إبراهيم. ٢٠٠٠م. **مسيرة الفن التشكيلي السعودي.** الرئاسة العامة لرعاية الشباب. الرياض .

٣٠. سميث, ادوارد لوسي. ١٩٩٧م . ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عـام ١٩٤٥م. ترجمة فخري خليل . مراجعة إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٣١. السيد, عبد الرزاق محمد. ٢٠٠٢م. فنون حديثة ومعاصرة. مؤسسة حـورس الدوليـة للنشر والتوزيع. الإسكندرية.
٣٢. شوقي , إسماعيل ١٩٩٩م ط ٢. الفن و التصميم مطبعة العمرانية . القاهرة.
٣٣. شوقي , إسماعيل. ٢٠٠١م. ط٢ . التصميم وعناصره وأسسه في الفن التشكيلي. الأمـل للطباعة والنشر. القاهرة .
٣٤. شوقي, إسماعيل. ١٩٩٨م. مدخل إلى التربية الفنية. هوازن للنشر. الرياض .
٣٥. الصايغ, سمير. ١٩٨٨م . الفن الإسلامي (قـراءة تأمليـة في فلـسفة وخصائـصه الجمالية). دار المعرفة . بيروت.
٣٦. الصباغ, رمضان. ١٩٩٩م عناصر العمل الفني دراسة جمالية . دار الوفاء الإسكندرية.
٣٧. محمود, صبري ١٩٨٠م. الفن والإنسان . بدون نشر .
٣٨. عبد الحفيظ, أحمد ٢٠٠٠م. تقنيات جديدة لاستخدام بقايا الخامات في التصوير المعاصـر. مجلة علوم وفنون كلية التربية حلوان.
٣٩. عبد الحليم, فتح الباب- احمد رشدان.١٩٨٤ م. التصميم في الفن التشكيلي عالم الكتب القاهرة.
٤٠. عبد الرزاق, جيهان فوزي احمد. ٢٠٠١م. الدلالات الرمزية للون وأهميتـها الوطنيـة في التصميمات الزخرفية المعاصرة رسالة ماجستير جامعة حلوان القاهرة.
٤١. عبد الرسول, ثريا.١٩٧٢م. فن الابليك " الخيمة" في مجال التربية الفنية. رسالة ماجـستير. كلية التربية الفنية. جامعة حلوان.
٤٢. عبود, فرج. ١٩٨٢م. ج١ علم عناصر الفن. وزارة التعليم العالي والبحـث العلمـي. جامعة بغداد.
٤٣. عبود, فرج. ١٩٨٢م. ج٢ علم عناصر الفن. وزارة التعليم العالي والبحـث العلمـي. جامعة بغداد.

٤٤. عبيد, مصطفى عبد العزيز محمد ١٩٧٣م. بعض الخامات الغير تقليدية في التصوير الحديث وإمكانيا ا ومدى الاستفادة منها في ميدان التربية الفنية. رسالة ماجستير . المعهد العلي للتربية الفنية والدراسات العليا.
٤٥. عبيدات, ذوقان وآخرون ١٩٩٧م البحث العلمي مفهومه / أدواته/ أساليبه . دار أسامه للنشر والتوزيع . الرياض .
٤٦. عثمان, عادل محمد ثروت ١٩٩٦م. العمل الفني التجميعي كمدخل لإثراء التعبير في التصوير . رسالة ماجستير. كلية التربية الفنية بجامعة حلوان.
٤٧. عريف, عواطف إبراهيم على. ٢٠٠٥م توظيف الوسائط التشكيلية كمدخل لإثراء سطح العمل الفني في مجال التعبير باللون لطالبات قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى. رسالة ماجستير. كلية التربية جامعة أم القرى.
٤٨. العطار, مختار. ٢٠٠٠م. آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين. دار الشرق. القاهرة.
٤٩. عطية, محسن محمد.١٩٩٥م تذوق الفن الأساليب - والتقنيات – والمذاهب. دار المعارف القاهرة.
٥٠. عطية, محسن محمد. ٢٠٠٢م. نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة). منشئات المعارف . الإسكندرية.
٥١. عطية, محسن محمد. ٢٠٠٣م. آفاق جديدة للفن. عالم الكتاب. القاهرة .
٥٢. عكاشة, ثروت ١٩٩٩م. الفن المصري, ج١. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
٥٣. علام, نعمت إسماعيل. ٢٠٠١م. فنون الغرب في العصر الحديث . دار المعرفة. القاهرة.
٥٤. علام. نعمت إسماعيل. ١٩٨٢م. ط٣ فنون الشرق الأوسط في العصر الإسلامي . دار المعارف. القاهرة .
٥٥. عوف, أحمد محمد. ١٩٩٩م. عبقرية الحضارة المصرية القديمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
٥٦. عيد, عبد السلام إبراهيم. (بدون). تصورات الفن التشكيلي للمستقل في التصوير. رسالة ماجستير. كلية الفنون الجميلة. الإسكندرية.

٥٧. فخري, محمد هاني ١٩٨٢م. التوليف بالخامات النسجية كمصدر لإثراء التـشكيل الفني . رسالة ماجستير. كلية التربية جامعة حلوان .
٥٨. الفضالي, فاتن سعد الدين عبد المعطي ١٩٩١م. توليف الخامات على سطح الصورة في مجال التصوير . رسالة ماجستير. كلية التربية جامعة حلوان.
٥٩. فضل, محمد عبد ا يد.١٩٩٥م. التربية الفنية, مداخلها, تاريخها, فلـسفتها. عمـادة شؤون المكتبات. جامعة الملك سعود الرياض.
٦٠. فيشر ارنست ١٩٧١م. ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للتـأليف والنشر.
٦١. قاسم, محمود بشندي ١٩٩٧م. دور التقنية في تحقيق المفـاهيم الفنيـة في النحـت الحديث. رسالة ماجستير كلية التربية. جامعة حلوان.
٦٢. قاموس الفنون الجميلة (١٩٨١م)
٦٣. قاموس المحيط (بدون)
٦٤. قطب محمد (بدون) الفن الإسلامي
٦٥. قطب, محمد إسحاق. ١٩٩٤م. المفهوم الجمالي لتناول الخامة في النحت الحديث وأثره على القيم التشكيلة والتعبيرية في أعمال طلاب كلية التربية . رسالة دكتوراه . كليـة التربيـة الفنية. جامعة حلوان.
٦٦. كامل ريم وجدي مصطفى ٢٠٠٣م اثر الجرافيك التجاري على تشكيل الخصائص التعبيرية للصورة الفنية في فن البوب آرت رسالة ماجستير جامعة حلوان القاهرة.
٦٧. كولنجوود, روبين جورج. ١٩٩٨م. مبادئ الفن . ترجمة أحمد محمود. الهيئـة المـصرية العامة للكتاب. القاهرة.
٦٨. كونل, أرنست. ١٩٦٦م.الفن الإسلامي ترجمة أحمد موسى. دار صادر بيروت.
٦٩. مايرز, برنارد. (بدون) الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها. ترجمة- سـعد منـصوري و مسعد القاضي.مكتبة النهضة. القاهرة.
٧٠. مطر, أميره حلمي.٢٠٠٢م. فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) الهيئة المصرية العامـة للكتاب. القاهرة.
٧١. معجم المورد (١٩٩٩م).

٧٢. معلا, طلال. ٢٠٠١م. أوهام الصورة (التشكيل العربي والثقافة السائبة .دار الثقافة والإعلام . الشارقة.
٧٣. المناصرة عز الدين ٢٠٠٣م لغات الفنون التشكيلية.دار مجدلاوي .عمان. الاردن.
٧٤. مولر, جوزيف أميل. ١٩٨٨م. الفن في القرن العشرين .ترجمة مها فرج الخوري.دار طلاس للدراسات والترجمة. دمشق.
٧٥. نداء, محمد لبيب محمد. ١٩٧٧م. بقايا الخامات وصياغتها ابتكارين والإفادة منها في التربية الفنية بالمرحلة الإعدادية . رسالة ماجستير كلية التربية جامعة حلوان.
٧٦. نصر, أمل محمد. (بدون) رؤية معاصرة لجماليات التكوين في فنون التصوير الشرقي . رسالة ماجستير. كلية الفنون الجميلة. جامعة الإسكندرية.
٧٧. نك, كاى. ١٩٩٩م. ما بعد الحداثة والفنون الأدائية . ترجمة اد صليحة. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة.
٧٨. يونان, رمسيس ١٩٧٠م. محيط الفنون ج١ . الفنون التشكيلية . دار المعارف. القاهرة .
٧٩. المنيف, محمد .١٤٢٦ هـ. جريدة الجزيرة. العدد. ١٢٤. ٢٢ شعبان.
٨٠-bodo W.Jaxtheimer ١٩٦٢. How to Paint and Draw Thames and Hudson. London.
٨١- Dieter Beaujean ٢٠٠٠ Vincent Van Gogh . Konemann
٨٢- Jossp Palau iFabre ١٩٩٩ Picasso Cubism. Konemann
٨٣- Michael Wright ١٩٩٥. Mixed Media. Dorling Kindersley.London.
٨٤- The ٢٠-Century Art Book ١٩٩٦

مواقع الكترونية استعان ا الباحث في تجميع ببعض صور الأعمال الفنية لبحثه

٨٥-arted.osu.edu
٨٦- www.kenanaonline. com
٨٧-muse.jhu.ed
٨٨-mysite.verizon.net
٨٩sawww.epfl.ch
٩٠-www.allposters.com
٩١-www.altshkeely.com
٩٢-www.arch.mcgill.ca
٩٣-www.hkomar.de
٩٤-www.jehat.com
٩٥www.kunstikeskus.ee
٩٦www.majdah.com
٩٧-www.mamac-nice.org
٩٨-www.mamac-niceorg
٩٩-www.moma.org
١٠٠-www.oldprintshop.com
١٠١-www.rouf alattar. com
١٠٢-www.ruf.rice.edu
١٠٣-www.tate.org.u
١٠٤-www.tinguely.ch
١٠٥-www.ubs.com
١٠٦-www.zamalekartgallery.com
١٠٧-www.forums.٤xas.net\index.php